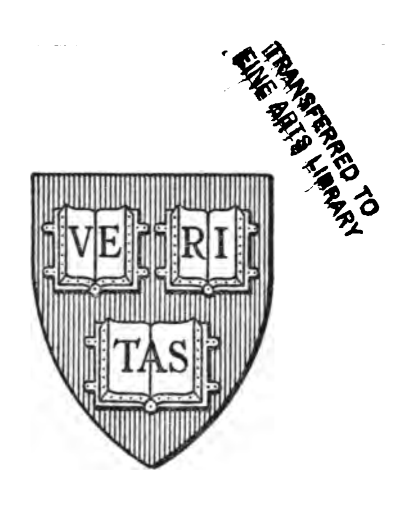
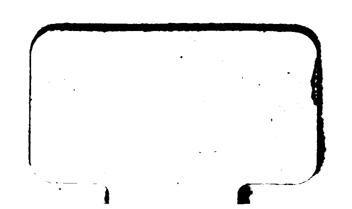
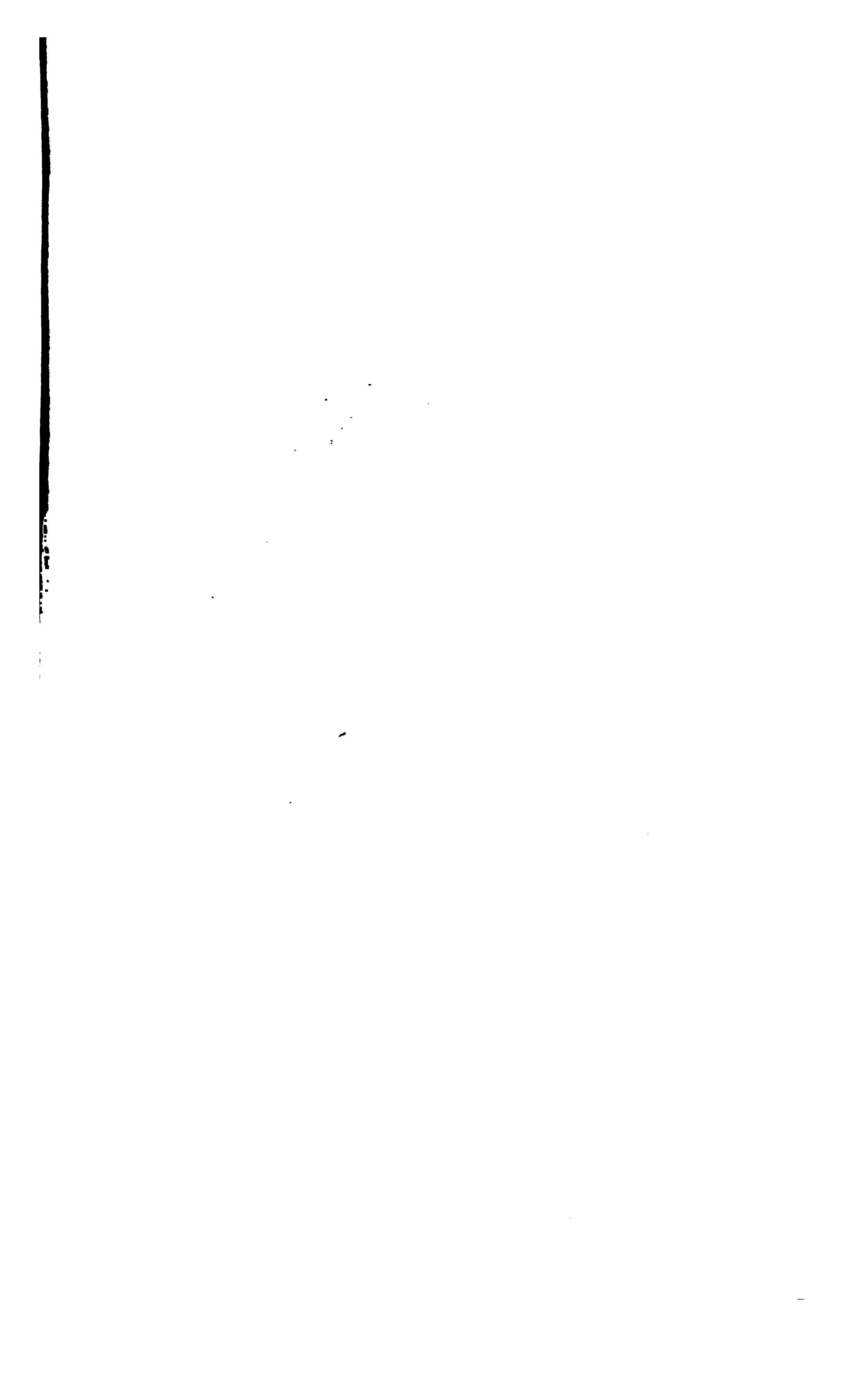

VE RI
TAS





Geschichte

der

bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Sechster Band.

Düsseldorf.
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1861.

Geschichte

der

bildenden Künste

im Mittelalter.

Von

D[r.] Carl Schnaase.

Vierter Band.

Die Spätzeit des Mittelalters bis zur Blüthe
der Eyck'schen Schule.

Düsseldorf.
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1861.

Inhalt des sechsten Bandes.

Druck- oder Schreibfehler nebst Nachträgen,

um deren Verbesserung oder Berücksichtigung vor dem Gebrauche des Buches gebeten wird.

Seite 16. Zeile 9 v. o. statt zu widersprechen liess: unbedingt zu widersprechen.
„ 29. Zeile 5 v. u. 4. Ausg. l. 1. Ausgabe.
„ 120. „ 18 v. o. statt Ueberbau l. Unterbau.
„ 126. „ 2 v. u. statt Chapay l. Chapuy.
„ 137. „ 2 v. u. statt Seibst l. Selbst.
„ 257. „ 15 v. o. statt zwölftheiligen l. zweitheiligen.
„ 309. „ 8 v. u. statt 1855 l. 1854.
„ 334. „ 19 v. o. nach den Worten: die einschiffige Kirche der Franciscaner, schalte ein: St. Johannes.
„ 369. Zeile 13 v. o. statt Schosse l. Schoosse.
„ 389. „ 15 v. u. statt St. Pierre l. St. Jaques.
„ 424. „ 9 v. u. statt 1855 l. 1859.
„ 424. Anm. **) Nach einer spätern gütigen Mittheilung des Herrn Dr. Ennen ist die Zahlung für die Malereien im Rathhause schon 1372 geleistet.
„ 450. Anm. *) Die Berichtigung des Namens Loethener in Lochner beruhet nach den Mittheilungen ihres Entdeckers, des Herrn Dr. Ennen, im Kölner Domblatt December 1857 und den folg. Blättern nicht blos auf der (daselbst abgedruckten) Requisition des Kölner Rathes an den von Merseburg v. 16. Aug. 1351, sondern auch auf einer andern Urkunde und mehreren Stellen der amtlichen Register. — Ueber die Entstehungszeit des Dombildes hat übrigens die Durchforschung des städtischen Archives nichts ergeben. Es wird in den Protokollen und Rechnungen des Rathes nicht erwähnt, und scheint also eine Privatstiftung.
„ 471. Zeile 7 v. o. statt Dortmund l. Osnabrück.
„ 477. Die im Holzschnitte nicht deutlichen Inschriften des mitgetheilten Bildes scheinen so gelesen werden zu müssen. Die Bitte der Nonne: Fili Christe Dei miserere mei; die Rede Christi: Aspice vulnera saevaque verbera quae toleravi (Siehe die Wunden und die harten Schläge, die ich

erduldet); die Unterschrift: Quaeso mihi da te totum, ne disgreger a te. (Bitte, gieb dich mir ganz, damit ich nicht von dir getrennt werde.)

Seite 477. Zeile 8 v. u. Eine fernere Publikation Wocel's: Die Wandgemälde der St. Georgs-Legende in der Burg zu Neuhaus, aus dem 10. Bande der Denkschriften der kaiserl. Akademie der Wissenschaften besonders abgedruckt, Wien 1859, ergiebt durch die beigefügten 4 Tafeln in Farbendruck, dass die gedachten Gemälde ein sehr anmuthiges Werk aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts voller Schönheitssinn und Naivetät sind, jedoch nicht blos mit ausführlichen deutschen Inschriften, sondern auch ohne irgend einen, von andern gleichzeitigen deutschen Malereien abweichenden Zug. Die Inschrift mit der Jahreszahl 1331 (nicht 1338) hat, wie sich jetzt ergeben, gar keine Beziehung zu den Gemälden; sie enthält die Nachricht, dass in jenem Jahre hier sechszehn Balistae (Wurfgeschosse) gewesen seien, und steht in einem obern Theile des jetzt erhöheten Raumes, der damals von den Wandmalereien durch eine Balkendecke getrennt war und ein selbstständiges Gemach bildete, das vielleicht als Waffenmagazin diente.

„ 492. Die hier vorgetragene Annahme, dass der „schöne Brunnen“ gleichzeitig mit der Frauenkirche und von denselben Meistern errichtet worden, ist durch die neuerlich im Archiv zu Nürnberg aufgefundene Baurechnung widerlegt. Vergl. die leider erst nach dem Drucke jenes Bogens veröffentlichte Mittheilung des Herrn J. Baader im Anzeiger f. d. Vorzeit 1860 S. 324. Zufolge dieser Rechnung ist der Bau des „neuen Brunnens am Markt“ von 1385 bis 1396 und mit einem Aufwande von 4500 Pfund Heller betrieben, eine Summe und Zeitdauer, welche nicht zweifeln lassen, dass hier von einem Neubau und nicht etwa von einer Herstellung des der gewöhnlichen Annahme zufolge 1362 errichteten Werkes die Rede ist. Ein Bildhauer wird als solcher nicht ausdrücklich erwähnt; ein H. Vogel erhielt zwar für die „kleinen“ Propheten 3 Pfund Heller, allein wahrscheinlich nur ebenso wie der früher mit sehr viel grösseren Summen angeführte Meister Rudolf der Maler für Bemalung oder Vergoldung. Dagegen wird Meister Heinrich der Balier jährlich mit bedeutenden, und zwar wechselnden Summen für seine Arbeit belohnt, welche daher wahrscheinlich, nicht blos in der architektonischen Leitung, sondern auch in der plastischen Ausführung der Statuen bestanden haben wird.

„ 501. Zeile 1 v. u. statt Staak l. Stark.

„ 522. „ 2 v. u. statt Müller l. Moller.

„ 534. „ 4 v. u. statt par l. per.

„ 608. „ 2 v. o. statt den l. dem.

Verzeichniss der Abbildungen.

Seite

*) Nro. 69, 70, 72—85, 87, 94, 97, 107 sind noch nicht edirt oder doch neu nach den Originalien gezeichnet.

Neuntes Buch.

Die Spätzeit des Mittelalters.

Dritte Epoche.

Vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts bis zur Blüthe der Eyck'schen Schule.

Erstes Kapitel.

Kirche und Staat.

Das vierzehnte Jahrhundert steht bei den Historikern im Allgemeinen nicht in Gunst. Die Freunde des Mittelalters finden es hier schon jenseits seiner Blüthe, im beginnenden Verfall, ja, was noch schlimmer ist, entweiht, heuchlerisch karrikirt. Die Freunde der modernen Zeit und ihrer Fortschritte sind noch weniger befriedigt; für alle die Vorwürfe, welche sie dem Mittelalter zu machen pflegen, Schwärmerei, Aberglauben, Rohheit und Zuchtlosigkeit, bietet sich hier neuer Stoff. Ja, selbst die Unparteiischen, welche das Bedeutende in allen Zeitaltern anzuerkennen geneigt sind, wollen gerade von diesem Jahrhundert wenig wissen, weil es sowohl an wahrhaft grossen Männern, als an erhebenden Ereignissen ärmer sei, als die meisten anderen. Kommt dann noch dazu, dass schon die Zeitgenossen mit ihren Zuständen höchst unzufrieden sind, und dass auf der Oberfläche der Geschichte überall Zwietracht und Hader, thörichte Prunksucht und üppige Sinnlichkeit neben physischen und moralischen Leiden und Seuchen hervortreten, so kann man sich nicht wundern, dass manche Schriftsteller bei der Schilderung dieses Jahrhunderts die dunkelsten Farben auftragen zu müssen glauben.

Die Kunstgeschichte giebt kein so unerfreuliches Bild. Die Architektur zeigt zwar nicht mehr das beständige kühne Fortschreiten von einer Erfindung zur andern, wie in den beiden vorigen Jahrhunderten, aber sie erhält sich in rüstiger und erfolgreicher Thätigkeit und mit fast unverminderter Reinheit des Styls, und daneben erwacht in der Plastik und Malerei ein frisches, seelenvolles Leben, von dem man kaum weiss, ob man es als die Vollendung und den Abschluss mittelalterlicher, oder als den ersten, zarten Keim moderner Kunst betrachten soll. Und auch hier ist die Kunst nicht eine gleichgültige, von der inneren Entwickelung unabhängige Erscheinung, sondern die Aeusserung sittlicher Regungen, welche nur in der politischen Geschichte keinen Ausdruck finden und daher von den Beschreibern derselben unbeachtet bleiben oder nicht genügend gewürdiget werden. Es ist eine Zeit des Ueberganges und zwar eines raschen Ueberganges, wo neben den herbstlichen Früchten der alternden Zeit schon die ersten Frühlingsblüthen der neuen hervorspriessen. Diese Mischung verwirrte und schreckte die Zeitgenossen, hinderte die Ausbildung grosser Charaktere, und beförderte das Schwanken der äusseren Verhältnisse, nöthigte aber die Gemüther zur tieferen Einkehr in sich selbst und lehrte sie dadurch ihre inneren Kräfte zu üben und kennen zu lernen.

Die Eitelkeit menschlicher Hoffnungen und Gedanken trat gleich im Anfange des Jahrhunderts in recht greller und schmerzlicher Weise an den Tag. Wer am Schlusse der vorigen Epoche die abendländische Welt überblickte, konnte sich grossen Erwartungen hingeben. Die innere Unruhe, welche die Völker bis zum Orient getrieben hatte, schien gestillt; die grossen Ideen, um welche man gekämpft, hatten im Wesentlichen gesiegt, nur das Unerreichbare war aufgegeben und dies war entbehrlich. Alle Verhältnisse erschienen wohlgeordnet; man durfte glauben, auf dauernden Frieden rechnen zu können. Eine grossartige Feier am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts bestärkte in diesen Hoffnungen. Bonifaz VIII., der Nachfolger der grossen Päpste der Hohenstaufenzeit, bot Allen, welche im Laufe des Jahres 1300 die heiligen Stätten

Roms besuchten, einen ungewöhnlichen Ablass, und sofort strömten die Pilger aus allen Ländern herbei, die Strassen waren von ihnen bedeckt, Rom war zu eng sie aufzunehmen. Die Christenheit schien sich zu drängen, um ihre Unterwerfung unter den heiligen Stuhl in feierlichster Weise zu bekunden. So fasste es der Papst auf. Ein Mann von Muth und Kraft, glaubte er sich berufen, die Lehre von der päpstlichen Suprematie in vollster Consequenz durchzuführen; er schmückte sich mit den kaiserlichen Insignien und behandelte die mächtigsten Könige wie seine Diener. Dass diese Ueberhebung sich an ihm rächte, war kaum überraschend; dass er bald darauf im Grame über eine rohe Misshandlung sterben musste, hätte als ein vereinzeltes, tragisches Ereigniss vorübergehen können; das Mittelalter wusste die Person von der Sache zu scheiden. Allein es war kein vereinzeltes Ereigniss, es war das Zeichen innerer Widersprüche und das Vorspiel der traurigsten Entartung. Der heilige Stuhl, durch unwürdige, verbrecherische Verhandlungen von Rom, dem freien Sitze uralter Herrschaft, nach Avignon in die Nähe und unter den drückenden Schutz der französischen Könige verlegt, gab sogleich den Beweis seiner schmählichen Knechtschaft, indem er den Orden der Templer, den treuen Wächter heiliger Stätten, weltlicher Habsucht opferte. Dass diese Päpste dennoch den hierarchischen Begriff, namentlich dem Kaiserthume gegenüber, in äusserster Strenge festhielten, dass sie nicht anstanden, Interdict und Bann oft durch lange Jahrzehente über ganze Länder zu verhängen, musste die Begriffe verwirren, zumal da man kaum verkennen konnte, dass diese geistlichen Waffen nicht für die Kirche, sondern im Interesse des französischen Königs geschwungen wurden *). Dazu kam dann die Ausbeutung aller kirchlichen Rechte für finanzielle Zwecke, die fast unverhohlene Käuflichkeit aller Aemter, die steigende Sittenverderbniss der Geistlichkeit durch alle Stufen der kirchlichen

*) Der Franciscaner Johann von Winterthur, obgleich kein Anhänger Kaiser Ludwig's, spricht in seiner gleichzeitigen Chronik wiederholt die Ansicht aus, dass der Papst auf Anstiften des französischen Königs handle. Joh. Vitodurini Chronicon, herausgeg. von G. v. Wyss. Zürich 1856.

Ordnung. Man sagte sich immer lauter in allen Ländern, dass Avignon, der Sitz des Oberhauptes der Christenheit, auch die hohe Schule des Lasters sei *). Mehr und mehr lösten sich die Bande der Disciplin, und endlich standen und zwar lange Jahre hindurch, zwei Päpste einander feindlich gegenüber. Die Einheit der Christenheit war augenblicklich gebrochen, bleibend gefährdet.

Auch das Kaiserthum war längst nicht mehr der Repräsentant dieser Einheit. Zwar standen zum Theil kräftige und begabte Fürsten, wie Heinrich VII. und Karl IV., an der Spitze des Reiches, aber den Anspruch auf die Schirmherrschaft des apostolischen Stuhles und auf die erste Stelle der weltlichen Christenheit gaben sie mehr und mehr auf, um sich in die bescheidenere Stellung einer bedingten Oberherrschaft über die deutschen Landesherren zurückzuziehen **). Die Kaiserkrone diente ihnen nur als Mittel zur Begründung einer Hausmacht, und wenn sie zuweilen noch die Rolle des obersten Richters zwischen den Nationen spielten, so war dies wirklich nur ein theatralischer Pomp, der mit ihrer Schwäche arg contrastirte und dem Niemand ernste Bedeutung beilegte. Wegen der inneren Verbindung des Kaiserthums mit dem Papstthume war der Verfall der Kirche für Deutschland besonders verderblich; zwiespaltige Königswahlen, Streit und Parteiung zwischen den einzelnen Machthabern und selbst im Inneren der Städte, nie endende Fehden, Verwirrung und Jammer aller Art waren die Folgen. Frankreich und England

*) Petrarca in vielen Stellen seiner Briefe. Es ist stehend, dass er Avignon als Babylon bezeichnet und apokalyptische Bilder darauf anwendet. Mitto, sagt er einmal, stupra, raptus, incestus, adulteria, qui jam Pontificalis lasciviae ludi sunt. — Veritas, heisst es an einer andern Stelle, ibi dementia est, abstinentia rusticitas, pudicitia probrum ingens, denique peccandi licentia magnanimitas et libertas eximia (vergl. Opp. Basileae 1554. Vol. II, p. 805 — 809). Obgleich mit rhetorischer Uebertreibung ausgedrückt, sind es die Ueberzeugungen eines besonnenen, frommen Mannes.

**) Sed hodie adeo depressa est imperialis potestas, ut magis honoretur ac vereatur etiam a maximo usque ad minimum aliquis capitaneus gentium armigerorum in Italia, quam imperator vel rex Romanorum. Petr. de Alliaco, de necessitate reformationis, bei v. d. Hardt. Tom. I, part. 2, S. 322.

litten nicht blos weniger, sie gewannen sogar durch die Kämpfe gegen hierarchische Anmaassungen; die Nationen schaarten sich enger um das Königthum und erlangten das Gefühl ihrer inneren Einheit und Kraft. Aber freilich gab auch dies sofort einen verderblichen Rückschlag; die zweifelhaften Ansprüche der Könige wurden nicht mehr in leicht vorübergehenden Fehden der ritterlichen Lehnsmannschaft, sondern im anhaltenden, blutigen Nationalkriege ausgefochten, welcher den grössten Theil des Jahrhunderts hindurch die edelsten Kräfte beider Nationen verzehrte.

Wichtig war hierbei die Stellung des Ritterthums. Im Vergleich mit der Kirche und mit dem Kaiserthume war sein Schicksal ein günstiges, es wurde sogar eine der hervorragenden Erscheinungen des Zeitalters, aber freilich nur, indem es seine Bedeutung änderte. Die Verhältnisse, denen es seine höhere Weihe verdankte, bestanden nicht mehr; weder die Kirche noch die Frauen bedurften seines Schutzes und die Eroberung des gelobten Landes war aufgegeben. Allein der Nimbus dieser höheren Bestimmung war noch nicht verblichen, leuchtete vielmehr um so heller, da der Glanz der Kirche ihn weniger verdunkelte, und gestattete den Rittern, eine andere, nicht minder ehrenvolle Stelle einzunehmen. Die Kunst der Kriegführung war noch nicht dahin gediehen, geschlossene Schaaren zu bilden; das arme, unritterliche Volk lief, wenn es zu Heerzügen aufgeboten war, schlecht bewaffnet und ohne Ordnung umher, hatte auch nicht die moralische Kraft, dem wohlgerüsteten Ritter zu widerstehen. Das Schiesspulver wurde zwar erfunden, aber noch nicht in seiner Wichtigkeit erkannt, nur selten und nur zu Belagerungsgeschützen verwendet. Die Entscheidung der Schlachten hing daher noch immer von den Einzelkämpfen zu Rosse ab; die Schule ritterlicher Kunst, die Uebung des Turniers, behielt ihre praktische Bedeutung. Zugleich aber erlangten die Kriege ein höheres Interesse, weil sich das Nationalgefühl daran betheiligte. Mochten sie sich auch auf zweideutige Rechtsansprüche der Könige gründen, sobald sie begonnen waren, hing das Wohl und die Ehre des Landes davon ab. Die Ritter waren daher die Vorkämpfer,

der Schutz und der Stolz der Nation; aller Augen waren auf sie gerichtet und ihre Thaten auf offenem Felde vor vielen Zeugen ausgeführt, von den Wällen belagerter Städte beobachtet, schnell und mit allen Einzelheiten verbreitet, wirkten unendlich mehr, als wenn sie vom fernen Orient her erst durch schriftlichen Bericht oder unsichere Sage zu ihren Landsleuten gelangt wären.

Auch die andere Aufgabe der Ritterschaft, sich als ein Vorbild höherer Sitte auszubilden, war noch keineswegs vergessen, ja sogar wichtiger als je. Durch den Verfall der Kirche und durch das Erwachen kräftigeren Selbstgefühls unter den Laien waren die moralischen Ansprüche zugleich gesteigert und gefährdet. Sie konnten nur im Ritterstande Erfüllung finden, denn nur für ihn war ein sittliches Ideal gegeben; die Begriffe des Edeln und des Adeligen fielen zusammen, auch bürgerliche Stimmen fragten ängstlich, wo Recht und Tugend bleiben solle, wenn sich die Ritterschaft nicht rein erhalte. Die Ritter sahen sich also als erbliche Vertreter freier und edler Sitte an, begeisterten sich für diesen Beruf und suchten die Ideale der Heldengedichte zu verwirklichen.

Zwar waren ihre äusseren Verhältnisse diesem poetischen Vorbilde unähnlicher geworden. Die Ritterschaft beruhte nicht mehr auf freiem Gelöbniss, sie war völlig Lehnsadel, bei dem die Weihe nur als äussere Förmlichkeit hinzukam *). Sie stand im festen Dienste ihres königlichen Herrn, war mehr und mehr an seinen Hofhalt, an seine Kriegsordnung gebunden. Aber ihr Idealbegriff hatte noch eine mächtige Wirkung; selbst der König strebte nach ritterlicher Ehre und für die anderen war das Bewusstsein edler Geburt nicht ein Freibrief, sondern ein Zügel der Leidenschaft, und ein Antrieb sich der Vorfahren und der vornehmen Genossenschaft würdig zu erweisen. Die Schule dieser neuen ritterlichen Sitte war noch immer Frankreich und der stammverwandte englische Adel; die Kriege beider Nationen dienten nur dazu, die Ritterschaft zu höherem

*) In England war durch ein Statut Eduard's I. jeder, der ein Landeinkommen von 20 Pfund besass, verpflichtet, den Ritterschlag zu nehmen. Pauli, Gesch. von England, IV. S. 654.

Wetteifer zu entflammen, und das Volk für den Edelsinn seiner Vorkämpfer zu begeistern. Diese Kriege haben daher auch einen Geschichtschreiber gefunden, der, obgleich Bürgerssohn und Geistlicher, sich ganz in die Denkungsweise dieser ritterlichen Kreise eingelebt hat, und uns das anmuthigste Bild ihres inneren Lebens gewährt. Ich spreche natürlich von Froissard. Mag er im Einzelnen ungenau sein und die nüchterne Wahrheit verschönern, im Allgemeinen ist die Richtigkeit seiner Schilderungen ausser Zweifel, und jedenfalls schreibt er so sehr im Geiste seiner ritterlichen Gönner, dass er vollkommen zeigt, was sie wollten. Nicht leicht hat ein Chronist einen anziehenderen Gegenstand gehabt, als er. Nicht blos der Muth und die kriegerische Kraft dieser Helden, sondern auch ihr Edelmuth, ihre Hochherzigkeit und Uneigennützigkeit sind noch immer bewundernswerth. Treue des Wortes, Beharrlichkeit in der erkannten Pflicht, Anerkennung des Guten im Feinde, edle Freigebigkeit; dann wieder Seelenruhe und Würde im Unglück, Mässigung im Siege, freundliche Sitte und Dienstfertigkeit, alle diese schönen Züge sind hier einheimisch. Die zarte Sorge, dem Gefangenen sein Schicksal zu erleichtern, ihn durch Ehrenbezeugungen zu trösten, ist niemals weiter getrieben. Die Formen des Umgangs sind gefällig, dem Mächtigen gegenüber männlich und frei, gegen die Damen fein, wenn auch zu preciös, gegen Untergebene ritterlichen Standes wohlwollend, ohne gesuchte Herablassung, mit einem Ausdruck von Zutraulichkeit und Gemüthlichkeit *), bei Gleichheit des Ranges leicht, heiter und offen. Die Gespräche, welche nach Froissard's Bericht an Festtafeln, auf freiem Felde, von den Mauern der Städte und Burgen herab, geführt sind, erin-

*) Eduard III., von einem Angriff auf Calais, den die französischen Ritter beabsichtigen, unterrichtet, kommt heimlich von England herüber, mischt sich in den Kampf, und nimmt persönlich den Tapfersten der Gegner, Eustache von Ribaumont, gefangen. Nach der Mahlzeit, welche Sieger und Besiegte in der Festung halten, geht er auf Eustache zu, setzt ihm sein mit Perlen besetztes Barett (chapelet) auf das Haupt und sagt: Je sais bien que vous êtes gai et amoureux et que volontiers vous vous trouvez entre dames et damoiselles, si dites partout ou vous irez que je le vous ai donné. (L. I, ch. 327 — 329.)

nern in ihrer derben, heiteren Naivetät und Gutmüthigkeit an die Reden der homerischen Helden. Selbst die phantastischen Aeusserungen dieses Ritterthums, die Kämpfe zur Ehre einer Dame mitten im Ernst des Krieges, die übermüthigen Herausforderungen, das waghälsige Spiel mit Gefahren, zeigen wenigstens eine Erhebung über gemeine egoistische Rücksichten und haben ein poetisches Element.

Freilich finden sich bei genauerer Prüfung starke Flecken auf diesem Bilde. Die Milde erstreckt sich, wenigstens vorzugsweise, nur auf die Standesgenossen, die Ritter werden im Kampfe geschont, als Gefangene mit einem Aufwande von Zartheit behandelt, wehrlose Bürger und Bauern dagegen, im Zorn oder zur Abschreckung, zu Tausenden niedergemetzelt *). Ein Blutbad unter dem schlecht bewaffneten Fussvolke anzurichten, wird ganz offen als eine ritterliche Lust behandelt **). Ueberhaupt sind die Kriegsgebräuche grausam; man geht darauf aus, das Land zu verwüsten, dem Feinde so viel Ortschaften als möglich zu verbrennen; die Hinrichtung von Geisseln oder Gefangenen als Repressalie ist nichts Ungewöhnliches. Und zugleich sind diese Grausamkeiten nicht mehr unwillkürliche Ausbrüche der Rohheit, sondern geradezu System. Der Zornmuth steigt wohl noch auf und wird entschuldigt, aber die unbedingte Herrschaft der Leidenschaft hat aufgehört; man hat wohl gelernt, die aufwallenden Gefühle zu bekämpfen, sich der Nothwendigkeit ruhig zu fügen. Man legt auf diese Ergebung, als auf ein Zeichen der Weltklugheit, einigen Werth; Froissard versäumt nicht, bei vorkommenden Gelegenheiten

*) Zur Zeit der sogenannten Jacquerie werden die Bürger von Meaux und die von ihnen eingelassenen aufrührerischen Bauern, 9000 an der Zahl, in die Stadt eingeschlossen und verbrannt. Allenfalls kann man hier, wegen der vorher verübten Grausamkeit der Bauern, einen politischen Zweck annehmen, aber bei dem Hinschlachten von 3000 wehrlosen, fussfällig um Gnade bittenden Bürgern von Limoges, welches der schwarze Prinz, das Muster ritterlicher Tugend, anordnet, fehlt auch der Schein eines solchen.

**) So dringen die „Seigneurs d'Angleterre“ bei Bergerac in das verstörte Fussvolk des französischen Heeres ein, les glaives au poing abaissés et montés sur ces bons coursiers forts et apperts, et se férirent en ces bideaux de grand manière et en occidoient à leur volonté. Livre I, ch. 219.

darauf aufmerksam zu machen *). Man erlaubte sich vielmehr solche Grausamkeiten als Mittel zum Zweck; es war der Beginn einer zweideutigen Politik. Namentlich an den Fürsten wird daher eine gewaltsame, ungerechte Härte nicht getadelt, sondern lobend hervorgehoben **).

Auch die weiche und sentimentale Freundlichkeit, welche man gern zur Schau trug, war nicht mehr der unwillkürliche Ausdruck des Wohlwollens, sondern eine angelernte Sitte, in deren Ausübung man sich gefiel. Froissard begleitet seinen Bericht von dem guten Empfange, den einer dieser Herren dem andern gewährt, stets mit der Bemerkung, dass er es wohl verstanden habe, wohl dazu angeleitet und erzogen gewesen sei (car bien le savoit faire — bien était nourri et enduit à ce faire). In vielen Fällen war die Anwendung der ritterlichen Formen eine conventionelle, beiden Theilen bekannte und also unschädliche Unwahrheit. So sendet, wenn zwei Heere sich einander nähern, stets der eine Feldherr dem andern eine Herausforderung und Ortsbestimmung, obgleich er vorher weiss, dass dieser sich darauf nicht einlassen kann und wird. Aber auch dieser kleidet die natürliche Antwort, dass er sich schlagen würde, wenn es ihm gut dünke, stets in eine neue Wendung ein ***). Auch im Grossen gab man politischen Hergängen gern einen theatralischen Charakter. Man schloss sich dabei freilich an das aus der Oeffentlichkeit der altgermanischen Gerichte und der christlichen Kirchenbusse entstandene Herkommen an, wonach politische Ereignisse durch einen öffentlichen, symbolisch bezeichnenden Akt, Friedensschlüsse durch eine öffentliche Demüthigung des Besiegten festgestellt wurden. Allein in den früheren Jahrhunderten

*) Est ist seine stehende Phrase: Et en furent moult courouciés, mais amender ne purent.

**) Le prince (der schwarze Prinz) était grand et haut de courage et cruel en son air, et vouloit, fut à tort ou à droit, que tous seigneurs aux quels pouvoit commander tinssent de lui. Livre I, ch. 211. — Le comte de Foix de bonne memoire était moult cruel et n'épargnoit homme vivant puis qu'il l'avait courroucé. Livre IV.

***) Je ne me combattrai mie à l'ordinaire de mes ennemis, mais à la volonté de mes amis, oder: quand bon nous semblera.

stand diese Sitte im Zusammenhange mit der ganzen Denkweise und mit der Gewohnheit starker Gegensätze und übertriebener Ausdrucksweise. Jetzt aber, bei einer viel milderen, eher glatten als schroffen Sitte, wurden daraus Schauspiele, bei denen alle Rollen vertheilt, alle Reden und Antworten vorher bestimmt waren. Wenn die Bürger von Calais vor Eduard III. im Busshemde mit dem Stricke um den Hals erschienen und erst auf inständiges Bitten seiner Gemahlin gegen hohe, an diese zu bezahlende Geldbusse begnadigt wurden, und bei dem ganz ähnlichen Aufzuge der Frauen gefangener aufständischer Bürger von Paris vor dem Kanzler des Königs *) waren immer die Geldbussen der eigentliche Kern der Sache und der ganze Pomp von Recht und Gnade nur eine Ausschmückung. Noch auffallender ist aber, wenn bei solchen theatralischen Schaustellungen die Fürsten selbst als handelnde Personen auftreten. Auf dem Reichstage zu Coblenz im Jahr 1338 sass Kaiser Ludwig auf hohem Throne im kaiserlichen Ornate in der Mitte des Marktes, ein Ritter mit blossem Schwerte hinter ihm, zu seiner Seite eine grosse Zahl von Herzogen, Erzbischöfen und Grafen, in seinem Gefolge gegen 17,000 Edle und Ritter. Dann erschien auf einem anderen Throne König Eduard III. von England mit seinen Grossen und klagte gegen Philipp von Valois, wie er den König von Frankreich nannte, der ihm die französische Krone, sein rechtmässiges Erbe, vorenthalte. Und nun erkannte das Gericht der deutschen Fürsten die Klage für gerecht, und der Kaiser erliess demgemäss eine Aufforderung an Philipp, ihr Folge zu leisten. Dennoch war die ganze Herrlichkeit nur ein Schaugepränge, das Urtheil nur die Form eines Allianzvertrages, durch welchen der reiche König nicht sowohl die Hülfe des schwachen Kaisers, als vielmehr die Gelegenheit, deutsche Reichsfürsten als Söldner an sich zu ziehen, erlangen wollte. Wenn daher Froissard bei Hergängen, wo Ehrgeiz und andere Leidenschaften die augenscheinlichen Triebfedern bildeten, uns einen Dialog von Hülfe suchenden Fürstinnen und edeln Rittern, die, vermöge ritterlicher Pflicht zur Ehre Gottes, so hohes und gefahrvolles Unternehmen ge-

*) Froissard, Livre II, ch. 205.

loben, mit ernsthafter Miene vorführt *), dürfen wir dies nicht ausschliesslich seiner ausschmückenden Phantasie zuschreiben. Es war wirklich der officielle Styl für solche Verhandlungen, eine conventionelle Unwahrheit, bei der jeder sogleich den wahren Sinn verstand. Ja vielleicht war dieses Scheinwesen nicht ohne Nutzen; es knüpfte das Leben an höhere Ideen. Nicht viele Ritter blickten so tief, um Wahrheit und Dichtung zu unterscheiden; sie begeisterten sich noch alles Ernstes für diese Ritterlichkeit, befolgten die Gesetze derselben im guten Glauben. Noch immer konnten ja viele dieser Helden, wie der grosse Bertrand du Guesclin, nicht lesen und schreiben. Und auch die Völker sahen darin im Ganzen noch volle Wahrheit und einen Gegenstand der Verehrung. Wirklich lernen wir in diesen ritterlichen Kreisen eine verhältnissmässig grosse Anzahl tapferer, edler, wahrhaft ausgezeichneter Männer kennen. Eduard III. und der schwarze Prinz, Johann Chandos und Walther von Manny; Carl von Blois „le plus prud'homme du monde"; König Johann von Frankreich, dem man das Wort zuschreiben konnte, dass Treue und Glauben, wenn aus der Welt verbannt, im Munde der Könige bewahrt bleiben müssten; jener Bertrand du Guesclin, bei dessen Tode die ganze Nation Trauer anlegte. Aber freilich haben auch bei diesen Helden Tugend und Kraft immer etwas Conventionelles und Erkünsteltes; so hervorragende Gestalten wie die beiden Friedrich von Hohenstaufen, wie der heilige Ludwig und wie manche ähnliche Männer der vorigen Jahrhunderte suchen wir hier vergeblich. Es war nicht mehr der Boden für ächte Grösse.

Auf das Einzelne dieses Ritterwesens, auf Turniere, Wappen, Courtoisie, darf ich nicht näher eingehen; nur einer charakteristischen Erscheinung will ich erwähnen, weil sich an ihr recht augenscheinlich der Uebergang von den grossen religiösen Ideen der früheren Zeit zu moderner Sitte zeigt, nämlich der

*) So Livre I, ch. 14, wo er Johann von Hennegau die Wiedereinführung der flüchtigen Königin von England (si haute et perilleuse emprise) blos aus ritterlicher Pflicht übernehmen lässt; car tous chevaliers doivent aider à leur loyal pouvoir toutes dames et pucelles déchassées et déconfortées a leur besoin. In Wahrheit ist es blos die Unternehmungslust eines jüngeren Sohnes, der als Condottiere für eine ehrgeizige Fürstin auftritt.

jetzt gebildeten Ritterorden. Sie stammen wirklich von jenen grossen geistlichen Ritterorden ab, die etwa zweihundert Jahre früher im gelobten Lande gestiftet waren, aber freilich nur durch das Mittelglied der Ritterromane, welche daraus den Gedanken einer ritterlichen Genossenschaft mit bestimmten, mehr oder weniger idealen Zwecken entlehnt und namentlich durch die Sagen vom Gral und von der Tafelrunde weiter ausgebildet hatten. Seiner bemächtigten sich dann die Turniergesellschaften, welche zunächst nur den Zweck der Veranstaltung solcher Waffenübungen oder des gemeinschaftlichen Auftretens in ihnen hatten. Da sie natürlich auf guten Namen halten, ihre Mitglieder überwachen und nöthigenfalls Unwürdige ausschliessen mussten, da eine solche Gemeinschaft mit ausgezeichneten, berühmten und vornehmen Rittern immerhin den übrigen Theilnehmern eine Stellung gab, so lag es nahe, solche Gesellschaften als Hort und Quell ritterlicher Ehre und Zucht anzusehen. Es geschah auch wohl, dass die Mitglieder bei ihrem Eintritte durch eine Art von Gelübde sich zu gewissen Tugenden und Leistungen, zur Vermeidung unehrenhafter Handlungen, zur gegenseitigen Beistandsleistung, freilich in sehr allgemeiner Weise, verpflichteten. Es lag aber auch nahe, dass man gern den Schein einer wo möglich noch tieferen und geheimnissvolleren Bedeutung annahm, und diese schon durch das Zeichen und den Namen der Gesellschaft andeutete. Dies gab jetzt den Fürsten eine Gelegenheit, die tapfersten Ritter um sich zu versammeln, sie an sich zu fesseln, und den Ehrgeiz durch die Aufnahme in eine glänzende Gesellschaft zu reizen. Sie gewährten dafür manche Vortheile, ein Haus zu den Versammlungen, Ehrengeschenke, auch wohl Beiträge zu der Ausrüstung der Ritter; jedenfalls aber wurde die Stiftung des Ordens durch die besondere Tracht seiner Mitglieder und durch die Feier gewisser Feste ein Mittel höfischer Pracht. Das ganze Institut diente also zugleich dem Glanze und dem Nutzen der Monarchie und den idealen Gedanken der Ritterschaft. Es fand daher auch grossen Anklang und rasche Verbreitung. Eduard III. stiftete 1349 den Hosenbandorden, noch ausdrücklich als Erneuerung der Tafelrunde; der ritterliche und unglückliche König Johann von Frank-

reich folgte schon 1351 mit dem Sternorden, dessen Devise (Monstrant regibus astra viam) mit einer Anspielung auf die drei Magier glückbedeutend für den König sein sollte; und die kleinen Fürsten, wie der Graf von Savoyen und andere, blieben nicht zurück.

Die Verbindung des Ritterthums und der Monarchie hatte einen tieferen politischen Grund in den demokratischen Tendenzen, die sich überall regten. Die Ursachen dieser Erscheinung sind mannigfaltig; der Wohlstand der Städte, das höhere Selbstgefühl der Laien überhaupt, antike Vorstellungen, welche aus der Schule ins Leben drangen, vielleicht auch Gedanken, welche, aus den Ketzereien früherer Jahrhunderte herstammend, jetzt vom religiösen Boden auf den politischen übergingen. Dazu kam der anstössige Uebermuth der Ritter, das Aergerniss der durch Reichthum üppig gewordenen Geistlichkeit, der steigende Luxus der höheren Stände neben der drückenden Armuth der niederen Klassen. Demokratische Erhebungen zeigten sich daher im ganzen Abendlande. Von dem Republikanismus der italienischen Städte sprechen wir später; in den Niederlanden gaben die Fürsten selbst der Demokratie des Landvolks oder der Städte mehr oder weniger nach; in Frankreich wütheten die Bauern in einem planlosen Aufstande (1358), und Paris sandte schon jetzt die blau und rothe Mütze als ein Symbol der Befreiung in die Provinzen. In England fiel die Hauptstadt in die Gewalt der aufrührerischen Menge, und es fand sich ein Priester, welcher die Lehre von Freiheit und Gleichheit im communistischen Sinne predigte (1381). In beiden Ländern behielt die Tapferkeit der Ritter die Oberhand; diese „grosse Teufelei“, von der Froissard den Untergang der edeln Sitte befürchtete *), ging diesmal noch spurlos vorüber, und der Adel erhob sich stolzer als zuvor. Aber die Schweizer Bauern behaupteten ihre Freiheit im Kampfe gegen die wohlgerüstete österreichische Ritterschaft, und in Deutschland gewann das demokratische Element, in beschei-

*) Livre II, ch. 187: Or regardez la grande diablerie que ce eut été si le roi de France eut été déconfit en Flandre et la noble chevallerie qui était avecques lui en ce voyage. On peut bien croire que toute gentillesse eut été morte et perdue en France.

denerer Form und ohne verheerenden Kampf, in den Städten einen allgemeinen Einfluss.

Freilich hing die ruhigere Entwickelung und höhere Blüthe des Städtewesens in Deutschland damit zusammen, dass jenes neue Ritterthum hier nicht gedieh. Den französischen Rittern erschienen ihre deutschen Standesgenossen in schlechtem Lichte; Froissard schildert sie als roh und schwerfällig, habsüchtig und unedel *), und unsere einheimischen Quellen gestatten uns nicht, diesem nachtheiligen Urtheile zu widersprechen. Trotz aller Bestrebungen Rudolph's von Habsburg und später Karl's IV. blieb der Zustand im Wesentlichen derselbe, wie er sich in der unglücklichen Zeit des Interregnums gebildet hatte. Der Mangel eines einheitlichen Regiments, die steten Fehden zwischen grossen und kleinen Machthabern gaben der Gewohnheit des Faustrechts immer neue Nahrung. Rohheit und Härte, Selbstsucht und Ungerechtigkeit gehörten zum herrschenden Tone, Räubereien und Grausamkeiten waren alltägliche Erscheinungen. Indessen stand nicht blos diese Verwilderung der französischen Ritterlichkeit entgegen; die Deutschen konnten sich für das Halbwahre, Conventionelle, was darin lag, nicht begeistern. Die Idee der Ritterlichkeit war in unserer Poesie tiefer erfasst, als bei irgend einer Nation, aber eben deshalb erschien sie auch nicht unbedingt anwendbar auf das Leben. Hier verband sie sich mit den Anforderungen christlicher Moral und wurde so zu dem Begriffe jenes mehr schlichten und bürgerlichen Ritterthums ermässigt, als dessen Repräsentant Kaiser Rudolph von Habsburg gelten kann, der mit seiner sprüchwörtlich gewordenen Rechtlichkeit und in seinem grauen Wamms noch lange im Gedächtniss des Volkes lebte. Es ist wahr, dass bei dieser Auffassung das ideelle Element leicht zu kurz kam, wie denn schon

*) Froissard, L. I, Part. II, ch. 50: La coutume des Allemands ni leur courtoisie est mie belle; car ils n'ont pitié ni mercy de nuls gentilshommes, s'ils échéent entre leurs mains prisonniers, mais les rançonnent de toute leur finance et outre, et mettent en fers, en ceps et en plus étroites prisons qu'ils peuvent, pour estordre plus grand' rançon. — Noch deutlicher L. IV, ch. 62: Car Allemands de nature sont rude et de gros engin, si ce n'est à prendre à leur profit, mais à ce sont ils assez experts et habiles.

Kaiser Rudolph der Sorge für sein Haus allzusehr nachgab; aber jedenfalls vertrug sie sich nicht mit jener äussersten Eleganz der Sitte, jenem Uebermaasse herausfordernden Muthes, der fast ruhmredigen Grossmuth gegen Gefangene, und der zur Verschwendung ausartenden Freigebigkeit der französischen Ritter. Endlich standen die äusseren Verhältnisse entgegen. Jene französisch-englische Ritterschaft war durch und durch gesellig, zu gleicher Zeit höfisch und national; sie schaarte sich um die Könige und erwarb sich jauchzenden Beifall der Nation. Die deutschen Ritter blieben in trotziger Freiheitsliebe einsam auf ihren Burgen. Jene fochten Volkskriege, diese trieben sich in dunkelen und unrühmlichen Fehden umher. Daher nahm denn auch Alles hier einen anderen Charakter an. Auch bei uns gab es, um nur dies zu erwähnen, Rittergesellschaften, die sich, wie jene Orden, pomphafte und bedeutungsvolle Namen gaben, aber es handelte sich in denselben nicht um ein romantisches Spiel mit monarchischer Tendenz, es waren vielmehr Schutz- und Trutzbündnisse zu gemeinschaftlichen Fehden oder gar zu strafloser Begehung von Gewaltthätigkeiten, den Städten oder den Fürsten entgegengestellt, selbst in ihren Festen roh und derb. Schon die Namen dieser Gesellschaften lauten oft drohend; es giebt Schlägeler, Klöppeler, brennende Löwen, aber auch die „Gesellen von der alten Minne“ sind nicht feiner und nicht weniger gefürchtet, als sie.

Alle diese Umstände, welche die Entwickelung des Ritterthums hemmten, waren den Städten günstig. Wie die Fürsten und Grossen, hatten auch sie die öffentlichen Verhältnisse zur Begründung ihrer Selbstständigkeit benutzt, und waren grosse Gemeinwesen geworden, welche in ihrem Schoosse ein politisches Leben entwickelten, das Erfahrung gab und Staatsmänner bildete. In Frankreich und England waren auch die grossen und reichen Städte, nicht blos durch die kriegerische Kraft, sondern auch durch das geistige Uebergewicht und durch die höhere Cultur der Aristokratie in den Schatten gestellt. In Deutschland fühlten sie sich dieser Ritterschaft gegenüber im Bewusstsein ihres guten Rechtes. Ihre wohlgerüsteten Schaaren waren unter bewährten Hauptleuten stets bereit, Geraubtes wie-

der zu fordern und die Burgen feindlicher Ritter zu brechen. Bald erweiterten sich dann auch ihre Blicke und sie traten in Bündnisse zusammen, welche sie zu dem Range von politischen Mächten erhoben. Die siegreiche Flotte der norddeutschen Hansa konnte dem dänischen Könige in seiner Hauptstadt Gesetze vorschreiben, und die verbündeten fränkischen und schwäbischen Städte stellten grosse Heere ins Feld. Es war dahin gekommen, dass der Kaiser selbst diese Bündnisse begünstigte und von ihnen die Herstellung des Landfriedens hoffte. Sittliches Selbstgefühl, Muth, Festigkeit, Rechtlichkeit, Treue des Wortes, Milde waren bei den edleren Bürgern dieser mächtigen Städte gewiss in gleichem, Umsicht und Weltklugheit in höherem Grade anzutreffen, als in ritterlichen Kreisen. Allein den Republiken der alten Welt glichen diese Städte noch keineswegs; sie beruheten nicht auf ursprünglichem, eigenem Rechte, sondern auf verliehenen Privilegien; in den Begriff des Lehnsstaates, der gerade jetzt mehr wie je die Grundlage des öffentlichen Lebens bildete, passten sie nur unvollkommen hinein. Handel und Gewerbe und mithin materielles Interesse walteten vor, ein begeisterndes, ideales Element fehlte, und ihre Bürger konnten sich neben den höheren Ständen, wenn sie auch über ihre hohlen und brodlosen Prätentionen spotteten, eines Gefühls ihrer niedrigeren Stellung nicht erwehren.

Aehnlich wie dem Ritterthume der Waffen erging es dem der Wissenschaft, der Scholastik. Auch sie erhielt sich in gleicher, ja selbst in glänzenderer Weise, wie bisher, ihre Hörsäle hatten denselben Zulauf, ihre Lehrer wurden nicht weniger gefeiert, politischer Einfluss und die Gunst der Grossen wurde ihnen sogar in höherem Maasse zu Theil. Aber ihr wissenschaftliches Ziel war nicht blos noch nicht erreicht, sondern aufgegeben; ganz andere Zwecke waren an seine Stelle getreten. Die ersten scholastischen Denker hatten dem Bedürfnisse ihres frommen Gemüthes und der Sache des Glaubens dadurch zu dienen geglaubt, dass sie die Kirchenlehre dem Verstande zugänglich machten; sie zweifelten nicht an der schliesslichen Uebereinstimmung von Glauben und Wissen. Aber sofort ergaben sich Streitpunkte; man wurde genöthigt, die Beweise der

Gegner zu prüfen, immer tiefer auf die Quellen des Wissens, auf das Verhältniss des subjectiven denkenden Geistes zur göttlichen Wahrheit einzugehen; man stiess auf Zweifel. Die grossen Meister des dreizehnten Jahrhunderts, Albertus Magnus und Thomas von Aquino, sind von ihnen noch wenig berührt, aber sie kennen sie. Seit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts wird die Kluft immer grösser; Duns Scotus betrachtet den Verstand als eine unbeschriebene Tafel, die ihre Eindrücke durch die äusseren Objecte erhält; Wilhelm von St. Pourçain findet, dass diese Eindrücke und die aus ihnen gebildeten Begriffe nur verworren oder einseitig sein können, und Wilhelm von Occam beweist, dass die Vernunft nicht die Dinge selbst, sondern nur Zeichen derselben denke; der neue Nominalismus, den er begründet, ist wirklicher Skepticismus. Auch diese Männer waren, wie jene älteren Scholastiker, durchaus gläubig gesinnt; sie meinten nicht der Sache der Kirche zu schaden, wenn sie bewiesen, dass die Lehren des Glaubens nicht mit dem Verstande erkannt werden könnten. Sie verbanden damit die Lehre, dass eine übernatürliche Erleuchtung, die durch geistliches Leben erlangt werde, das Glauben in Schauen verwandeln könne. Sie wollten das Glaubensleben höher stellen, als die natürliche Vernunft. Aber jene ungetheilte Einheit des geistigen Wesens, in der sich das frühere Mittelalter bewegt hatte, war damit gebrochen; die Theologie als Wissenschaft ruhte nur auf der Autorität der Kirche, der Glaube auf subjectiver innerer Erfahrung; der Versuch, ihm auch die Kraft erwiesener Wahrheit zu geben, war gescheitert.

Allein dennoch war die Arbeit keine vergebliche gewesen. Das Ringen mit den geheimnissvollen Lehren der Offenbarung, die Gefahr des Irrthums und der Eifer des Streites hatten zu einer Ausbildung des formalen Denkens geführt, wie man sie noch nicht gekannt hatte. Gerade die Meister des vierzehnten Jahrhunderts, welche auf die Erkenntniss der religiösen Geheimnisse verzichteten, hatten in der dialektischen Kunst das Höchste erreicht und wurden deshalb von ihren Zeitgenossen bewundert. Man war sich bewusst, in dieser neuen Kunst ein gewaltiges Mittel, den Schlüssel zu jeglicher, nur nicht überir-

discher Erkenntniss zu besitzen; man säumte nicht, sie sofort auf anderen Gebieten zu benutzen. Gerade eines solchen Mittels bedurfte man dringend. Die Fragen des Rechts, des öffentlichen und privaten, des kanonischen und weltlichen, hatten sich mehr und mehr gehäuft und waren durch willkürliche und unlogische Entscheidungen in heillose Verwirrung gerathen. Neue, durch veränderte Sitten entstandene Krankheiten und die verheerenden Seuchen, welche so oft wiederkehrten, machten den Ruf nach ärztlicher Hülfe immer dringender. Eine Fülle des Stoffes, welche wissenschaftlicher Sichtung bedurfte, lag vor. Bisher hatte man juristische und medicinische Kenntnisse nur aus Italien geholt, wo sie in traditioneller Weise gelehrt wurden; jetzt, im Selbstgefühle scholastischer Meisterschaft, nahm man nicht Anstand, auch diesseits der Alpen Lehrstühle für diese weltlichen Disciplinen zu errichten. Während hier bisher Paris und Oxford die einzigen Sitze und zwar nur theologischer Studien gewesen waren, gründete man nun in allen Ländern neue Universitäten mit allgemeinem wissenschaftlichen Zwecke, zu denen die wissbegierige Jugend strömte. Die Scholastik war die Gründerin dieser neuen Hochschulen, sie bildete die ausschliessliche Methode und Behandlungsweise aller Wissenschaften, sie war das hauptsächliche Resultat, welches die Jünger nach Hause brachten. Die Scholastik durchdringt daher alle Verhältnisse, der logische Schluss ist das Universalmittel zur Lösung aller Fragen, selbst der höchsten. Kaiser Ludwig ruft gegen die päpstlichen Ansprüche den berühmtesten Scholastiker zu Hülfe, und während des Schisma hält die Pariser Universität sich ermächtigt, selbstständig das Wort zu ergreifen, und im Namen der ganzen Christenheit die Berufung eines allgemeinen Concils zu fordern. Und wie im Grossen, so im Kleinen; die Welt bewegte sich nach dem Takte des Syllogismus.

Man muss anerkennen, dass die Wirkung dieser scholastischen Wissenschaft im Allgemeinen eine günstige war; sie brachte Einheit in die bunte Mannigfaltigkeit der Verhältnisse, bildete beim Verfall der Kirche ein neues Band der abendländischen Völker, gab den Nationalsprachen logische Schärfe und bereitete überhaupt der späteren europäischen Wissenschaftlich-

keit den Boden. Aber für den Augenblick traten doch gewisse nachtheilige Folgen hervor, die wir schon deshalb näher betrachten müssen, weil sie auf den Formensinn einwirkten. Die Vorliebe für den formellen logischen Schluss lähmte die Gabe der Beobachtung und Erfahrung, die ohnehin im Mittelalter so wenig geübt war, noch mehr als bisher. Man glaubte selbst die alltäglichsten Wahrheiten nicht anders, als in der Form des Schlusses aussprechen zu dürfen, verlor darüber die Zuversicht unmittelbarer Gewissheit und Ueberzeugung, und gerieth in eine hohle und kaum erträgliche Weitschweifigkeit, die nicht einmal durch Gründlichkeit entschädigte, sondern vielmehr auf vielen Punkten eine gefährliche Verwirrung der Begriffe erzeugte. Der logische Schluss setzt unzweifelhafte Prämissen voraus, wie sie die Theologie an den Glaubenslehren, die Mathematik an den Axiomen hat. Bei den Fragen des praktischen Lebens hätte man daher, wenn man nicht jedes Mal auf die tiefsten Gründe der Dinge zurückgehen wollte, sich auf allgemein anerkannte Wahrheiten concreter Art stützen müssen. Diese besass man aber in dieser Anfangszeit empirischer Wissenschaft nur in so kleiner Zahl und von so allgemeinem Inhalte, dass sich darauf keine anwendbaren Schlüsse gründen liessen. Auch wagte man noch nicht, sich auf die eigene Erfahrung zu berufen, sondern glaubte, wie man es bisher gethan, sich auf höhere Autoritäten stützen zu müssen. Die heilige Schrift und die Kirchenväter reichten aber für die moralischen, völkerrechtlichen, naturwissenschaftlichen Fragen, mit denen man es jetzt zu thun hatte, nicht aus, man wendete sich daher wieder mehr der beim ersten Aufkommen der Scholastik vernachlässigten antiken Literatur zu, da nur sie so berühmte und anerkannte Namen gewährte, dass man sie in Gesellschaft der heiligen Schriftsteller citiren konnte. Das war denn nicht ohne Nutzen, sondern diente dazu, auf die Vorzüge der antiken Bildung aufmerksam zu machen und neue Gedanken zu erwecken. Aber zunächst waren diese Anregungen doch völlig vereinzelt; man dachte nicht daran, die Vorzeit im Ganzen zu studiren, in ihren Geist einzudringen, sich ihrer Verschiedenheit und Verwandtschaft bewusst zu werden und so eine fruchtbare Anwendung vorzubereiten. Man las die alten

Schriftsteller selten im Zusammenhange, sondern haschte nur nach einzelnen Sätzen, die man den beabsichtigten Schlüssen unterlegen konnte. Da aber diese Autoritäten auch wohl einander widersprachen, so bedurfte man einer höchsten entscheidenden Autorität, zu welcher sich niemand mehr eignete, als Aristoteles, sowohl durch seinen alten Ruhm als durch seine zahlreichen Schriften und durch die Menge thatsächlichen Stoffes, den er verarbeitet. Indessen liess man sich auch nicht nehmen, andere berühmte alte Schriftsteller zu citiren, und da alle diese Autoritäten zuletzt denn doch nicht unfehlbar waren, gewöhnte man sich mehr und mehr daran, das Gewicht der Argumente durch ihre Menge zu ersetzen und die Citate und Autoritäten möglichst zu häufen, um dadurch den Schein allseitiger Zustimmung zu dem behaupteten Satze hervorzubringen. So kam gerade in dieser Zeit, wo sich im Volksliede und in der Anschauung der Laien das Gefühl frischer und kräftiger regte, in der Wissenschaft und in Allem, was irgend mit ihr zusammenhing, die Gewohnheit der hohlsten Weitschweifigkeit und Trockenheit auf. Es ist fast unglaublich, wie weit man darin ging. Der Magistrat zu Berlin fängt eine Polizeiverordnung über den Fleischhandel der Juden damit an, dass er Aristoteles „im ersten Buche der Städteregierung“ zum Beweise der grossen Wahrheit citirt, dass der Mensch unter allen Thieren das vornehmste sei, und König Karl V. von Frankreich, in einem Hausgesetze vom Jahr 1374, beruft sich, um die Bestimmung des Grossjährigkeitstermines seiner Nachkommen zu begründen, nicht blos auf eine stattliche Reihe alttestamentarischer, macedonischer und fränkischer Könige, sondern schliesslich auf einen Vers aus der Liebeskunst des Ovid. Hier ist diese Sucht antiker Citate nur eine unschuldige Geschmacklosigkeit, in anderen Fällen aber konnte sie auch leicht gemissbraucht werden, um durch Anwendung antiker Begriffe auf christlich-germanische Verhältnisse das moralische Gefühl zu verwirren und abzustumpfen. Was man mit dieser unklaren Gelehrsamkeit wagen konnte, zeigt vor Allem die berüchtigte Rede, in welcher im Jahre 1408 der Doctor der Theologie, Jean Petit, zu Paris vor allem Volke mit zwölf, zur Ehre der Apostel aufgestellten Gründen und mit zahl-

losen, aus der biblischen und antiken Geschichte, aus der Mythologie und selbst aus Volkssagen entlehnten Beispielen bewies, dass der auf Befehl des Herzogs von Burgund an dem Herzoge von Orleans verübte Meuchelmord kein Verbrechen, sondern als Tyrannenmord Pflicht und edle That gewesen. Man wird vielleicht kein zweites Beispiel so auffallender Frechheit anführen können, aber in minder greller und deshalb noch gefährlicherer Sophistik kam Aehnliches oft vor, und jedenfalls musste diese immer wiederkehrende Mischung des Halbwahren mit dem Richtigen den Sinn für Wahrheit schwächen. Die logische Form und der gelehrte Schein der Citate dienten nur dazu, den Mangel an materiellen Kenntnissen zu verbergen und überlieferten Irrthümern Bestätigung zu verleihen. Am Nachtheiligsten zeigte sich dies auf dem Gebiete der Naturwissenschaften. Alle die vereinzelten Nachrichten, welche man bei den Alten oder bei den Kirchenvätern fand oder zu finden glaubte, oder die aus arabischen Quellen und aus unsicheren Reiseberichten in Umlauf gekommen waren, wurden mit Begierde ergriffen und weiteren Schlüssen zum Grunde gelegt. Die grossen Meister des dreizehnten Jahrhunderts, Roger Baco und Albertus magnus, hatten das Bedürfniss eigener Beobachtung und objectiver Erkenntniss der Natur schon vollständig empfunden und dazu Beispiel und Anleitung gegeben; die jetzt entstehende Physik und Medicin verliess diesen kaum betretenen Weg sofort, und hielt sich ausschliesslich an die wohl oder übel verstandenen Autoritäten. Man hatte nur Sinn für das Einzelne, ahnete wohl etwas von dem grossen Geheimniss der Natur, aber nur, um davon einzelne, wo möglich wunderbare Erfolge zu fordern. Die Wissenschaft kam dadurch mehr und mehr in die Hände roher und eigennütziger Empiriker, welche der Leichtgläubigkeit huldigten oder sie benutzten. Die Menge angeblicher Geheimmittel wuchs, ärztliche Charlatanerie *), Astrologie und Zauberwesen blüheten, und es entstand ein neuer Aberglaube, der schlimmer war als

*) Besonders Petrarca ist unermüdlich in seinen Angriffen auf die Aerzte seiner Zeit. Er hat ein eigenes Buch gegen sie geschrieben und liebt auch sonst Züge ihrer Unwissenheit, Wichtigthuerei und Habsucht, des Prunkes, mit dem sie auftraten u. s. w. anzuführen.

der bisherige, weil er nicht mit kindlicher Gläubigkeit zusammenhing und nicht unter der vorsichtigen Controlle der Kirche stand, sondern sich in das Gewand tiefer Gelehrsamkeit hüllte und mit Anmaassung auftrat.

Immer mehr gingen Kirche und Wissenschaft auseinander. Die Kirche selbst hatte den Anfang gemacht; noch während die Scholastik ihr nur zu dienen bestrebt war, zog sie sich von dem geistigen Gebiete zurück, um sich auf äussere Autorität zu stützen. Medicin und weltliches Recht hatte sie ihren Dienern schon längst untersagt, und unter den Scholastikern finden wir selten Priester, meist nur Laienbrüder. Seit den Albigenserkriegen wurde auch das Bibellesen beschränkt und die Anwendung gewaltsamer Mittel zur Unterdrückung der Ketzereien systematisch betrieben. Damit hörte das Interesse höherer Studien für die Geistlichkeit auf, sie machte nicht mehr auf geistiges Uebergewicht, sondern nur auf äusseres Ansehen Anspruch, sie war vermöge ihrer ausgedehnten Immunitäten ein bevorzugter Stand neben anderen Privilegirten. Und wie die Rechte wurden dann auch die Pflichten äusserlich aufgefasst, die Theologie wurde Gedächtnisssache, der Gottesdienst, bis ins Kleinste bestimmt und mit Ceremonien überladen, eine Sache mechanischer Uebung. Während aber so die Kirche in ihrer Verweltlichung fortschritt, war aus inneren Gründen durch die nothwendige Entwickelung des Gedankens die Scholastik immer weiter von der Kirchenlehre auf das Gebiet allgemeiner Abstraction übergegangen, und zuletzt durch das Aufgeben tieferer Ergründung der Offenbarung ganz auf weltliches Gebiet gedrängt. Beide hatten sich also nach verschiedenen Seiten von einander entfernt, und statt der ursprünglichen Einheit zeigte sich jetzt der Gegensatz. Die Kirche versuchte auch hier mit Gewalt einzuschreiten, übte eine Art von Censur über die Lehrvorträge *), brachte aber gerade dadurch die Wissenschaft in eine Opposition, so dass sie nun bald überall ihre Stimmen erhob, um die Anmaassungen der Kirche zurückzuweisen und ihre Reform in Haupt und Gliedern zu verlangen.

*) 1339 wird in Paris verboten, über Occams Lehrbücher zu lesen. Tennemann, Gesch. der Phil. VIII, 938.

Zweites Kapitel.

Religiöse Zustände.

Man darf nicht glauben, dass der Verfall der Kirche von einer Abnahme der Frömmigkeit verursacht oder begleitet worden; er fand vielmehr schon bei seinem Beginne eine wachsende Innigkeit des religiösen Gefühls vor und steigerte dieselbe immer mehr. Die zunehmende Verstandesbildung gab schärfere Beobachtung, das leidenschaftlich bewegte Leben grössere Wärme und Weichheit des Gefühls; dem festlichen Rausche folgten Stunden der Einsamkeit, in denen das Gewissen lauter sprach und die Sehnsucht nach Sühne und Erlösung erwachte. Freilich war die Sittenverderbniss der Geistlichkeit eine offenkundige Thatsache und ein Gegenstand des Aergernisses; aber dieses Schauspiel ängstigte die Gemüther nur noch stärker, je mehr die Kirche gefährdet erschien, desto fester klammerte man sich an sie an; der Glaube der Völker stützte und trug sie, während sie selbst sich aufzugeben schien. Mehr als je drängte sich die Menge zu den Altären, Zahl und Pracht der kirchlichen Stiftungen bezeugten die zunehmende Opferwilligkeit aller Stände. Tieferen Gemüthern genügte aber diese äusserliche Andacht nicht; ernste Männer beschäftigten sich eifrig mit dem Gedanken gänzlicher Reform der Kirchenverfassung, andere gingen weiter. Würde eine solche Reform die verderbte Welt hergestellt haben? Wenn immer aufs Neue und immer vergeblich Schrecken des Todes das lärmende Treiben des Tages unterbrachen, wenn Seuchen die Städte entvölkerten, Krieg und Zwietracht, Hungersnoth und Erdbeben wütheten, waren es nicht Mahnstimmen des göttlichen Gerichts für jeden Einzelnen? Sollte man da nicht glauben, dass Gott nicht blos die Kirche, sondern

auch die Herzen herstellen und erneuern, dass er die Gläubigen zu tieferer Einkehr erwecken wollte?

So fassten es viele fromme Seelen in allen Ländern der Christenheit auf; aber freilich mit merklichen Verschiedenheiten. In Frankreich und England, wo die Völker im Kampfe gegeneinander sich als Nationen fühlen lernten, nahm auch die religiöse Sorge einen politischen Charakter an. Die theologische Facultät von Paris, welche dort an die Spitze der Bewegung trat, verlangte wohl grosse durchgreifende Reformen, hielt aber streng an der bisherigen hierarchischen Ordnung und an der scholastischen Orthodoxie fest, und betrachtete individuelle Regungen des frommen Gemüthes mit Misstrauen. Die politische Klugheit, mit welcher sie die religiöse Bewegung leitete, gab der ganzen, ohnehin von scholastischem Geiste durchdrungenen Nation eine gemässigte, verständige Haltung.

In England trat zwar Wiklef kühner und durchgreifender auf; seine Bibelübersetzung, seine eigene Wirksamkeit als Volksredner und die Aussendung seiner Schüler als Reiseprediger zeigt, dass er tieferes Glaubensleben anregen wollte und Neigung und Fähigkeit dazu in seinem Volke vorfand. Aber auch er war doch zunächst scholastischer Theolog und kirchlicher Opponent, der mehr von philosophischen und kirchenrechtlichen Sätzen, als von religiösen Bedürfnissen ausging, und jedenfalls war in der Nation das politische und praktische Element vorherrschend. Als der gleichzeitige Bauernaufruhr mit seinen communistischen Irrlehren die Gefahr kirchlicher Neuerungen gezeigt hatte, schlossen sich die Verständigen enge an einander an und kämpften nur gegen die Gelderpressungen und Anmaassungen der Curie, oder gegen den Luxus und die Sittenverderbniss der Geistlichen, ohne sich auf tiefere, geistige Reformen einzulassen *).

Bei beiden Völkern bildete die nationale Einheit ein Mittelglied zwischen der Kirche und dem Einzelnen; der Druck der

*) Ein Beispiel dieser Sinnesänderung giebt der Herzog von Lancaster, der, früher Wiklef's Beschützer, jetzt gegen Gerson den conservativen Sinn der Pariser Hochschule rühmte. Vergl. Gerson bei Neander, Kirchengesch. VI, S. 120, Anm. 3.

kirchlichen Zustände traf mehr das Ganze, als die einzelnen Gläubigen. Ganz anders in Deutschland; hier war die Nation bei dem Streite zwischen den Oberhäuptern der Kirche und des Staates stets getheilt und ohne Führer; der Einzelne stand unmittelbar der Kirche gegenüber, musste in sich selbst Hülfe suchen. Von der streitigen Kaiserwahl des Jahres 1314 an bis gegen die Mitte des Jahrhunderts lastete das Interdict auf Kaiser Ludwig und seinen Anhängern; überall, wo sich die Reichsstände für ihn erklärt hatten, war daher der Klerus in der Lage, entweder dem Papste oder der weltlichen Obrigkeit ungehorsam zu sein. Oft war selbst diese uneinig, wie in Strassburg und in Basel, wo der Rath und die Mehrheit der Bürger für, der Bischof nebst einer Minderheit gegen Ludwig war, dieser die Celebration des Gottesdienstes verbot, jener die weigernden Geistlichen aus der Stadt verbannte. Durch ganz Deutschland sah man vertriebene Priester und Mönche herumirren; an vielen Orten war der Dienst wirklich eingestellt, den Kindern die Taufe, den Sterbenden der Trost der letzten Oelung, Allen die Beichte und das Sacrament des Altars versagt. Während sich dann bei der an priesterliche Leitung gewöhnten Menge die Vergehungen häuften, mussten auch unter den Geistlichen Viele sich fragen, ob es göttlicher Wille sei, dass das Volk für den Zwist des französischen Papstes mit dem Kaiser büsse, ob es ihnen erlaubt sei, ihre Heerde hirtenlos zu lassen, fühlten sich fromme Laien getrieben, zu forschen und nachzudenken, ihr Seelenheil selbst zu erwägen, einander geistliche Liebeshülfe zu leisten, sich ihre inneren Erfahrungen mitzutheilen und sich im Glauben zu stärken. Der Geist religiösen Forschens und Sehnens verbreitete sich durch ganz Deutschland.

Ein Erzeugniss dieser Stimmung sind die Mystiker dieser Epoche oder, wie sie sich selbst wohl nannten, die Gottesfreunde*), welche als eine an sich sehr anziehende, für das

*) Erst neuere Forschungen haben uns in das Leben dieser Kreise eingeführt. Vgl. Carl Schmidt, Johannes Tauler von Strassburg, Hamburg 1841. Derselbe, die Gottesfreunde im vierzehnten Jahrhundert, Jena 1854. Gieseler, Kirchengeschichte II, 3, §. 117. Neander IV, 516 ff., und Böhringer, die Kirche Christi und ihre Zeugen, Band II, Abtheilung III.

Zeitalter charakteristische und auch für unsere Zwecke höchst wichtige Erscheinung ausführlicher Betrachtung bedürfen. Diese Gottesfreunde bildeten weder eine Secte, noch einen abgeschlossenen Orden, hatten keine gesetzliche Ordnung, keine Oberen; aber sie kannten sich durch ganz Deutschland, standen durch Briefe und persönliche Besuche in stetem Verkehr, und hielten es für rathsam, sich der Leitung geistig Erfahrener zu unterwerfen*). Ihre sittlich-religiösen Anforderungen gingen weit über das Maass kirchlicher Moral und Pietät hinaus, aber sie waren treue Söhne der Kirche, hielten fest an ihren Dogmen und Gebräuchen. Was sie verband, war mehr eine Gefühlsrichtung als eine Lehre, aber sie hatten doch bestimmte, sehr eigenthümliche Gedanken, welche den Mittelpunkt ihrer Ansichten bildeten und ihnen höher standen, als die verbreitete kirchliche Doctrin. Die Quelle dieser Gedanken können wir weit hinauf verfolgen, bis zu den Kirchenvätern, nur dass sie hier ein verborgener Bestandtheil der ganzen Doctrin sind, der erst durch die Schärfe des scholastischen Denkens abgelöst und selbstständig gemacht wurde. Es handelte sich um die Fähigkeit der Seele, sich zu Gott zu erheben oder seines Herabsteigens gewürdigt zu werden. Während nun die Mehrzahl der Scholastiker versuchte, wie weit sie durch den Gebrauch ihrer Vernunft mit Gottes Gnade kommen könnte, fanden sich Andere, denen dies nicht genügte, die aber annahmen, dass die Seele durch aufsteigende Erhebung in geordnetem Denken und durch Zurückziehen aus den sinnlichen Dingen, der Gnade zugänglich und so der Anschauung Gottes und damit der höchsten Seligkeit theilhaft werden könne. Der Erste, welcher diese Ansicht aufstellte, ein Deutscher, aber nach dem Pariser Kloster, in welchem er lebte, Hugo von St. Victor genannt († 1141), lässt es dahin gestellt, ob diese höchste Stufe schon hier, oder nur im ewigen Leben erreicht werden könne, seine Schüler, demselben Kloster angehörig und daher auch wohl Victoriner genannt, sprechen

*) Tauler: Darumb wäre es gar sicher, dass die Menschen, die der Wahrheit gern lebten, hätten einen Gottesfreund, dem sie sich unterwürfen und dass er sie richtet nach Gottes Geist. — Und so öfter. Vgl. Gieseler a. a. O. §. 117, Not. 11.

schon bestimmter und malen die Zustände der verzückten, über sich hinaus geführten Seele deutlicher aus. Einen grossen Einfluss auf weitere Kreise gewann diese Lehre damals nicht, aber sie verlor sich auch nicht ganz, und fand im dreizehnten Jahrhundert bei den neugestifteten Bettelorden Eingang und bald auch weitere Verbreitung. Diese Bettelmönche, aus dem Volke hervorgehend und als seine beliebtesten Beichtväter und Prediger mit seiner geistlichen Noth auf das Innigste vertraut, hatten auch den grössesten Trieb und Beruf, ihr abzuhelfen. Es kann nicht auffallen, dass sie dabei alle ihre Kräfte in Anspruch nahmen und also auch versuchten, diese Doctrin, für die sie begeistert waren, ihren Beichtkindern mitzutheilen; es muss aber höchlichst überraschen, dass sie mit so tiefsinnigen Lehren wirklich Eingang fanden. Wir sehen daran, dass damals durch die scholastische Richtung und durch die religiöse Noth unter dem Volke eine Fähigkeit und Empfänglichkeit für höhere und abstracte Gedanken entstanden war, die man heute auch unter den Gebildeten nur selten antreffen dürfte. Zuerst mögen diese Lehren unter den höheren Laienständen Anhänger gefunden haben *), jetzt aber trat ein Prediger auf, der sie in ihrer ganzen Strenge und Tiefe öffentlich vorzutragen wagte. Meister Eckhardt, ein Sachse, aber, weil er in Paris studiert und gelehrt hatte, auch wohl Meister Eckhardt von Paris genannt, war 1304 Provincial der Dominicaner in Sachsen, dann Generalvicar in Böhmen, lebte später aber in Köln, wo er als Lehrer und Prediger mächtig wirkte und 1329 starb. In seinen Schriften und Predigten **), welche in grosser Zahl auf uns gekommen, ist er überaus kühn und abstract; er hält sich nicht bei Einleitungen auf, er will nicht erst erwecken und Busse hervorrufen, er setzt voraus, dass seine Zuhörer nach dem Höchsten streben, und will ihnen nur den Weg weisen. Die Geburt Christi in der

*) Wenigstens werden sie im dreizehnten Jahrhundert in einem deutschen Gedichte: Des lieben Christus Büchlein, vorgetragen. Gervinus, Gesch. der poet. Nat. Lit. II, 121 (4. Ausg.).

**) Früher nur theilweise und ungenau gedruckt, sind sie vor Kurzem in Pfeiffer's Deutschen Mystikern des vierzehnten Jahrhunderts, 2. Band, 1857, leider noch ohne die verhiessenen Erläuterungen dieses gründlichsten Kenners, erschienen. Vergl. auch Ritter's Gesch. d. Phil. VIII, 500.

Seele, die Einung mit Gott, also wie wir sagen würden die Wiedergeburt, nicht ob, sondern wie sie geschehen könne, zu diesem Zwecke Untersuchungen über das Wesen Gottes und der Seele, das sind die ausschliesslichen Gegenstände seiner Predigt. Seine Lehre, wenn ich versuchen darf, sie mit wenigen Worten anzudeuten, ist etwa folgende: Gott ist das Allgemeinste, aber auch das Einfachste; das Allgemeinste, denn nur Er ist, was nicht Gott ist, ist nicht; aber auch das Einfachste, denn er hat eben keine Mannigfaltigkeit, sein Wesen ist einfältige Lauterkeit. Daher kann er sich auch nur mit dem Einfachen vereinen, nicht mit der Seele in ihrem natürlichen Zustande. Denn hier lebt sie nur in den „Kräften", in den Sinnen, im Verstande, die nur von aussen empfangene Bilder haben, und zwar so, dass sie an diese Kräfte gebunden ist, mit dabei sein muss, wo dieselben wirken. Sie fliesst daher mit ihnen hin, zerfliesst nach aussen, weiss nur von der Aussenwelt, nicht von sich selbst. Will die Seele mit Gott, dem höchsten Gute, vereint, will sie selig werden, so muss sie die Kräfte heimrufen, sie aus der Zerstreutheit zu einem inwendigen Wirken sammeln, sich von allen Dingen, von aller Eigenschaft, von sich selbst entblössen. Diese Anforderung wiederholt er stets. Fleuch, sagt er ein Mal, und verbirg dich vor dem Gestürme auswendiger Worte und inwendiger Gedanken. Er erzählt seinen Zuhörern die Geschichte eines „heidnischen Meisters", des Archimedes, der so in seine Studien vertieft war, dass er den Ruf des plündernden Soldaten nicht hörte, als ein Beispiel, wie wir uns sammeln sollen, um die einige ewige Wahrheit zu schauen. Du sollst, sagt er ein anderes Mal, schweigen und Gott lassen wirken und sprechen. Es soll ein Unwissen sein, aber nicht der Mangel des Wissens, nicht thierische Unwissenheit, sondern ein überformet Wissen, in welchem die Seele aus ihrer creatürlichen Weise herausgegangen ist, und sich zurückgezogen hat in die Einsamkeit ihres innersten Grundes, in tiefes Schweigen, in die Finsterniss der Mitternacht. Dann kann sie sich Gott auftragen, sich ihm mit ganzer Treue und ganzer Minne überlassen, dann kehrt Gott zu ihr ein, wird mit ihr ein einiges Eines, in welchem der Sohn geboren wird und der heilige Geist blühet.

Es ist begreiflich, dass diese Schilderung des Verhältnisses der Seele zu Gott leicht in einem pantheistischen unchristlichen Sinne aufgefasst werden konnte. Eckhardt wurde daher angegriffen und suchte das Aergerniss durch einen freilich sehr allgemein gefassten, aber feierlich in der Dominicanerkirche zu Köln im Jahre 1327 abgegebenen Widerruf aller etwanigen, in seinen Schriften enthaltenen Irrthümer zu heben *), ohne dadurch zu verhindern, dass eine Reihe ihm zugeschriebener Sätze durch eine, jedoch erst nach seinem Tode (1329) erlassene Bulle verdammt wurde. Doch schadete dieses Urtheil seinem Ansehen nicht, die grosse Zahl handschriftlicher Sammlungen seiner Predigten und Schriften giebt davon Zeugniss; Tauler führt ihn wiederholt an, Suso bekennt sich als seinen Schüler, und die meisten Mystiker dieses Jahrhunderts sprechen so sehr seine Sprache, dass sie nothwendig von ihm oder von seinen Schülern oder Studiengenossen gelernt haben müssen.

Auf diese erste Generation, welche die Mystik noch in speculativer Ursprünglichkeit entwickelt, folgt dann eine zweite, welche sie in praktischer Ausbildung und Anwendung zeigt. Und gerade von dieser besitzen wir nicht nur Predigten und theoretische Schriften, sondern auch Briefsammlungen und Lebensbeschreibungen von eigener oder befreundeter Hand, die uns so tiefe Einblicke in die Gefühls- und Denkungsweise des Jahrhunderts gestatten, wie nichts Anderes. Besonders gilt dies von einem Kreise oberrheinischer Gottesfreunde, in Strassburg und in der Gegend von Basel, dem mehrere namhafte Persönlichkeiten angehörten. Die bekannteste und bedeutendste unter ihnen ist der Dominicaner Johann Tauler, der in Strassburg, wo er etwa 1290 geboren war und 1361 starb, lange Jahre hindurch wirkte, und dessen Predigten durch ihre tiefsinnige Frömmigkeit und sittliche Reinheit seitdem viele Seelen erweckt haben. Neben ihm ist dann Ruolman Merswin zu nennen, ein reicher Kaufmann aus angesehenem strassburgischen Geschlechte, der im Jahre 1347, etwa vierzig Jahre alt, mit Zustimmung seiner kinderlosen Ehefrau der Welt und seinen Geschäften entsagte und nun ein Leben der Entbehrung und Ka-

*) Pfeiffer a. a. O. II, S. XIV.

steiung begann. Er ging dabei so weit, dass Tauler, sein Beichtvater, „seines Hauptes“, also für seine körperliche und geistige Gesundheit, fürchtete, und ihm diese Uebungen für eine gewisse Zeit untersagte. Dann begann er den Kampf aufs Neue; er ringt mit Krankheit und allerlei Anfechtungen, er betet Tag und Nacht; er unterwirft sich Gottes Willen, bittet ihn, sich nicht an sein Widerstreben zu kehren, nicht zu thun, was seine arme sündige Natur begehre *). Bald wirft ihm der Teufel alle seine grossen und kleinen Sünden, versäumte Zeit und schwache Minne vor, und entzündet ihn zu solchem Hass gegen seinen Leichnam, dass er denselben bis auf das Blut geisselt. Dann kommen aber wieder übernatürliche Freuden, die so überschwenglich gross sind, dass sie über die sinnliche Vernunft hinausgehen. Und dies „Minnespiel“ trieb, wie Ruolman in der Beschreibung der „vier Jahre seines anfangenden Lebens“ erzählt, unser lieber Herre gar viel mit ihm, bis er dann endlich zu innerem Frieden gelangte, wo er, von nichts Irdischem mehr angefochten, sein beschauliches Leben mit wachsender Glaubens- und Liebeskraft fortsetzte. Bald darauf schrieb er ein mystisches Buch: „die neun Felsen“, in welchem er die damalige Verderbniss der Christenheit schildert; die neun Felsen sind nämlich Stufen der Reinigung, auf welchen Einzelne emporklimmen und sich so vor den Angriffen des bösen Feindes retten, der im Thale die Menge des Volkes in der Fluth ihrer Sünden unter gewaltigem Netze gefangen hält. Man würde es für eine künstlich ersonnene Allegorie halten, der Verfasser stellt es aber, ohne Zweifel mit Ueberzeugung, als ein Gesicht dar, welches ihm von Gott ungeachtet seines furchtsamen Widerstrebens geworden, und das er „von Gott bezwungen“ niederschreiben müssen. Einige Jahre später öffnet sich ihm eine andere Thätigkeit; Träume und Visionen, die nicht blos ihm,

*) Ich kann mir nicht versagen, das schöne Gebet mit Ruolman's eigenen Worten hieher zu setzen: Min herre und min gott, mine natuoren ist dis leiden gar widerwertig, harumbe so bitte ich dich, dass du dich nut daran kerest und dass du nut duost also mine arme sundige natuore heissende oder begerende ist, follebring du dinen allerliebesten willen, es si miner natuoren liep oder leit, es tuon ir wol oder we. Schmidt, Gottesfreunde.

sondern seinem, sogleich näher zu erwähnenden „heimlichen Freunde“ wurden, geboten ihm nämlich, Gott in Strassburg ein Haus zu errichten. Sein Einwand, dass es schon so viele schöne Klöster gebe und so wenig fromme Leute darin, half nicht, und er entschloss sich nun im Jahre 1367, ein verlassenes und verfallenes Kloster nahe bei der Stadt „auf dem grünen Wörth“ zu kaufen, es herzustellen und endlich, immer von Visionen geleitet und in Uebereinstimmung mit jenem heimlichen Freunde, dem Johanniterorden, der in Strassburg eine Commende hatte, zu übergeben; doch nur in bedingter Weise, so dass drei Laien, zu denen natürlich Ruolman selbst gehörte und die sich ergänzten, als Pfleger den Vorstand bildeten, und jedem, der sich in das Haus zurückziehen wollte, er sei Pfaffe oder Laie, unter gewissen Bedingungen Aufnahme gestatten konnten. In diesem Hause lebte er dann selbst bis an seinen Tod im Jahre 1382, hochgeehrt von den Brüdern, welche nach seinem Tode zu Ehren des „lieben Stifters“ seine bis dahin nicht veröffentlichten Schriften und die Nachrichten über die Stiftung als ein „ewig Memoriale“ in mehreren Exemplaren aufbewahrten.

In diesem Buche finden wir denn auch Nachrichten über den ebenerwähnten „heimlichen Freund“ Ruolman's, der, wie sich ergiebt, eine den Lesern von Tauler's Predigten aus der denselben vorgedruckten „Historia“ wohlbekannte, wenn auch dort nicht genannte Persönlichkeit ist, nämlich jener „gnadenreiche Laie“, der bei Tauler, dem damals schon berühmten Prediger, etwa im Jahre 1340 erschien, und ihn in fast wunderbarer Weise bekehrte. Er fing nämlich an, bei ihm zu beichten, seine Predigten anzuhören, darüber bescheiden zu sprechen; wusste dann aber Tiefes an ihnen zu rügen, ihm seinen, der verkündeten Lehre wenig entsprechenden Seelenzustand so klar und mächtig zu enthüllen, dass der gefeierte Prediger sich dem jüngeren und ungelehrten Laien als seinem geistlichen Vater unterwarf, und nach seiner Vorschrift sich zwei Jahre lang des Predigens und selbst der Studien enthielt, um durch die Betrachtung der Leiden Christi zu vollkommener Demuth zu gelangen. Geduldig ertrug Tauler die Vorwürfe und den Spott seiner Klosterbrüder und des Volkes, bis er in tiefster Erniedrigung, ver-

armt, verlassen, schwer erkrankt, seinen Willen ganz dem Herrn ergab, nun dessen Stimme vernahm, in Verzückung verfiel und aus derselben sich neu belebt erhob. Zwanzig Jahre später, auf seinem Todtenbette, liess er jenen Laien wieder zu sich rufen, und gab ihm seine Aufzeichnungen über ihren Verkehr, um daraus, doch ohne ihre Namen, ein Büchlein zum Besten ihrer Nebenchristen zu machen. Dies ist jene Historie, der Laie hiess aber, wie wir jetzt wissen, Nicolaus und war von Basel. Vermögend, geistig und körperlich wohl ausgestattet, hatte er schon in früher Jugend, anscheinend ohne äussere Veranlassung, begonnen, über die Eitelkeit seines bisherigen Treibens und über den Weg zur Seligkeit nachzudenken, sich in Büchern Raths zu erholen, zu zweifeln und zu ringen, sich Kasteiungen und Büssungen aufzulegen. Fünf Jahre dauerte dies innerliche Kämpfen, bis auch er sich ganz „Gott zu Grunde" gelassen hatte. Nun fehlte es ihm nicht an Beseligungen und Visionen, er hat oft, wie er sich ausdrückt, in einer Stunde mehr Freude gehabt, als alle Ritter zusammen, die nach weltlichen Ehren streben. Froh, dass er der falschen übellohnenden Welt entgangen sei, fühlte er sich gedrungen, allen Menschen zu rathen, einen rechten Kehr zu thun und sich zu der Marter und dem Tode Christi zu wenden*). In dieser Stimmung scheint er weit umhergewandert zu sein; er war in Ungarn, in Italien, und kam dann auch, wie oben erwähnt, in Strassburg mit Tauler und mit Ruolman Merswin in Berührung. Bis dahin stand er noch allein; bald darauf aber trat er mit vier Gleichgesinnten in Verbindung. Sie waren aus sehr verschiedenen Verhältnissen hergekommen, der eine gelehrter Jurist und Domherr, ein zweiter getaufter Jude, die beiden anderen schlichte Bürger, alle mehr durch innere Anfechtungen und Kämpfe, als durch äussere Sünden oder Leiden geprüft, alle wie er durch geheime Freuden des heiligen Geistes beseligt. Sie lebten in einsamer Gegend in einem von ihnen erbauten Hause, ohne sich einem Orden anzuschliessen und ohne bestimmte Regel, ein gemeinsames beschauliches Leben. Dabei aber standen sie durch vertraute Boten mit den entfernten Gottesfreunden in stetem Ver-

*) C. Schmidt, Tauler, S. 228.

kehr, nahmen an den allgemeinen Angelegenheiten und an Privatverhältnissen den regsten Antheil, waren stets aufs Beste unterrichtet, und hielten sich berufen persönlich einzugreifen. Im Jahre 1377 wurde von ihnen Nicolaus und ein anderer Bruder an den damals in Rom weilenden Papst geschickt, um ihm Vorstellungen zu machen und Rath zu ertheilen. Als das Schisma dann wirklich ausgebrochen war, kamen dreizehn Gottesfreunde, angeblich durch gleiche Träume berufen, in einer Einöde zusammen, um zu berathen, wobei ihnen in wunderbarer Weise dreijähriges Warten in tiefster Einsamkeit und Schweigen auferlegt wurde, mit der Aussicht auf eine spätere Wirksamkeit, wenn die Welt sich nicht bessere. Dies war die letzte Kunde, welche die Brüder auf dem grünen Wörth von dem „lieben grossen Gottesfreunde im Oberland" erhielten. Er war bis dahin ihr steter Rathgeber gewesen; zwar seinen Namen und Wohnort wussten sie nicht, zu persönlicher Besprechung hinzukommen, hatte er abgelehnt, aber an Briefen und schriftlichen Sendungen liess er es nicht fehlen; nicht blos Ruolman, sondern auch der Conthur der Johanniter thaten nichts ohne seine Aeusserung, selbst Conrad von Brunsberg, der Ordensmeister in Deutschland, und der bischöfliche Vicar befragten ihn in den wichtigsten inneren und äusseren Angelegenheiten. Als nun bald darauf Ruolman starb und auf seinem Todbette nur angab, dass auch der Bote, welcher bisher die Briefe überbracht, gestorben sei, stellten Bürger von Strassburg, dann auch die Johanniter anhaltende, aber vergebliche Nachforschungen nach ihm an. Wahrscheinlich waren die Gottesfreunde nach Ablauf jener dreijährigen Wartezeit als Bussprediger, mit einer dem verderbten Kirchenregimente ungünstigen Tendenz, in die Welt gewandert, und daher als Ketzer verfolgt und vertilgt; im Jahre 1393 wurde zu Köln ein Priester, Martin von Mainz, wegen seines ketzerischen Gehorsams gegen Nicolaus von Basel verurtheilt, vorher waren schon andere, mit ihm zusammenhängende „Amici Dei" in Heidelberg verbrannt, und auch Nicolaus soll, nach einer glaubwürdigen Nachricht, mit zwei Jüngern in Vienne in Frankreich gleichen Tod erlitten haben *).

*) C. Schmidt, Joh. Tauler, S. 237 und 205.

Die mystischen Gedanken, die wir bei Tauler, Ruolman und Nicolaus finden, sind im Wesentlichen dieselben, wie bei Eckhardt, nur dass ihre Auffassung theils praktischer ist, theils eine Steigerung enthält. Eckhardt ist noch vollkommen Scholastiker, er giebt gern die Distinctionen und Definitionen der Schule, auch wohl lateinisch in der deutschen Predigt, und erzählt von spitzfindigen Fragen, die in den Hörsälen von Paris aufgeworfen sind. Unter jenem Zurückziehen der Seele aus den „Kräften“ scheint er nur einen Act des Denkens oder des innersten Wollens, keinesweges ein äusserlich sichtbares Thun zu verstehen. Von Fasten und Pönitenzen hält er nicht viel; die, welche dadurch geistliche Armuth zu erlangen suchen, sagt er ein Mal, werden für heilig gehalten; dass Gott erbarm, sie sind innerlich Esel.

Tauler dagegen ist kein Freund der Scholastik. Die grossen Meister von Paris, sagt er, die lesen die grossen Bücher und kehren die Blätter um, aber die frommen, beschaulichen Menschen die lesen das Buch, da alles innen lebt, und das ist besser. Gegen die „Schreiber“, die „Pharisäer“, die „subtilen Geister, die mit vernünftigen Worten gloriren“, zieht er oft zu Felde. Gott mit der Vernunft suchen, lehrt er, ist wohl gut, aber nicht genug, denn sie bleibt „mit Eigenschaft“, sucht das Ihre. Daher muss sie dann erst von Neuem anfangen, von allen Creaturen, von sich selbst sich abwenden. Und nun nimmt er die Phantasie seiner Zuhörer in Anspruch, um sich einen Zustand höchster Abstraction auszumalen, in dem alle Unterschiede aufhören, kein Willen, kein Begehren, nicht einmal das nach der ewigen Seligkeit bestehen bleibt. In diesem Zustande, den er Schweigen, Leiden, Armuth, Ledigkeit nennt, den er auch wohl mit dem Worte: Entwerden bezeichnet, kann Gott seinen Einzug in die Seele halten, dass in ihr das Leben der „Schaulichkeit“ beginne. Schon bei ihm erscheint dies fast wie ein äusseres, sinnliches Erlebniss, dessen stufenweises Fortschreiten zeitlich abgemessen werden kann; und noch mehr tritt dies bei den beiden Laien heraus. Sie haben die Arbeit des Entwerdens nicht bloss geistig, sondern auch körperlich durchgemacht, theils durch Büssungen, Fasten, Züchtigungen, theils durch Krankheit und

Leiden, die ihnen von Gott gesendet sind. Man sieht, es ist mehr ein Kampf gegen die Sinnlichkeit, als ein Bestreben auf innerlichste Reinigung des Willens, das Geheimniss ist greifbarer geworden. Freilich fühlen sie dann auch alle die Gefahr, die in dieser Auffassung liegt. Tauler, indem er in solchen Bussübungen eine grosse, starke Hülfe zu einem geistlichen Leben erkennt, warnt doch eindringlichst vor dem Uebermaass, vor der Werkheiligkeit, vor der „selbstgemachten Myrrhe", und ebenso ist Nicolaus, wenigstens in seinen späteren Jahren, allem Selbstgemachten entschieden entgegen; einem Freunde, der ihn über den Werth solcher Büssungen befragt, giebt er den Rath, das härene Hemde abzulegen und sich aller harten äusseren Uebung zu enthalten; Gott könne und werde ihn wohl zur Genüge üben. Daher legen sie denn nun auf das Ertragen der von Gott gesendeten Schmerzen und Uebel grosses, fast übergrosses Gewicht. Einen schweren Tod hielten sie für eine göttliche Gnade; von Tauler ist ausdrücklich bemerkt, dass er einen solchen gehabt; bei Ruolman Merswin wird hinzugefügt, dass er ihn aus göttlicher Minne gar sehr begehrt habe, um dem Leiden und Tode unseres Herrn in etwas nachzufolgen. Mit leiblicher Krankheit haben sie beständig zu kämpfen; sie glaubten sich von Gott vergessen, wenn sie ohne Leiden waren. Leiden und Beseligung hing ihnen auf das Unmittelbarste zusammen; die Brüder des grünen Wörths, die bei Nicolaus angefragt hatten, wie sie zu jener höheren Einung mit Gott gelangen könnten, warnt er vor dem Wunsche solcher Gnade, denn es würde sich fragen, ob sie die starken Streiche Gottes ertragen könnten, welche sie danach erleiden müssten. Freilich mochte er bei dieser Antwort auch an eine andere Gefahr denken, die sehr nahe lag und für die er ein sehr scharfes Auge hatte, an die des geistlichen Hochmuthes. Dem Lehrmeister der Augustiner schreibt er auf einen ähnlichen Wunsch: Eine so grosse übernatürliche Gnade haben wollen, könne kaum ohne etwas geistlicher Hoffahrt sein; solle das Licht des heiligen Geistes einen Menschen übernatürlich erleuchten, so müsse er diesen so voller Demuth, so Gott zu Grunde gelassen, finden, dass er keinen eigenen Wunsch und Willen mehr habe.

Ueberhaupt sieht man, wie diese neue, innerliche Frömmigkeit, diese selbstständige Asketik der Seele zu manchen moralischen Gefahren, aber auch zu einer tieferen Kenntniss des menschlichen Herzens führte. Sehr nahe lag die Gefahr des Versinkens in müssige und gefährliche Selbstbetrachtungen und Selbstquälereien, und von Anfang an finden wir die Gottesfreunde beschäftiget, davor zu warnen. Eckhardt predigt zu Gunsten der Martha, Tauler spricht sich oft und stark in ähnlichem Sinne aus. So lange der Mensch noch „Materien", äussere Aufgaben, habe, dürfe er nicht ruhen; wer sich Ledigkeit annehme, ehe er alle äusserlichen Werke ausgewirkt habe, suche eine Müssigkeit, die wider Gott sei. Selbst der Mensch, der zu vollkommenem Leben gelangt sei, solle die niederen Kräfte nicht ruhen lassen, sonst ginge der heilige Geist heraus und ungeordnete Freudigkeit würde geboren. Noch deutlicher zeigt das Leben der Gottesfreunde, die Stiftung von Häusern gemeinsamen Lebens, die Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten, die fast unruhige Geschäftigkeit des Reisens und Schreibens, dass sie es nicht auf müssige Beschaulichkeit abgesehen hatten. Dazu liess es schon die Seelenstimmung nicht kommen, auf die sie den höchsten Werth legten, die Liebeswärme, die Minne. Tauler nennt sie das Edelste und Wonnigste, wovon man sprechen, das Nützlichste, was man lehren könne. Sie ersetzt alles Andere, namentlich die sonst in diesen Kreisen hochgehaltenen geistlichen Uebungen und Büssungen. Wachen, Fasten, härene Hemden, Hartliegen, lehrt schon Eckhardt *), sind erfunden, weil der Leib wider den Geist streitet und ihm zu stark ist. Willst du ihn aber tausendmal besser fahen und beladen, fügt er hinzu, so lege ihm an den Zaum und das Band der Liebe, mit der überwindst du ihn allerschierest und beladest ihn allerschwerst. Und diese Liebe ist nicht etwa blos Liebe Gottes, sondern auch des Nächsten; denn, sagt Tauler, du hast die Liebe Gottes nicht eher, bis du findest, dass du deinen Nächsten liebst. Diese Nächstenliebe kennt fast kein Maass. Tauler erzählt von einem wunderbar heiligen Manne, der ihm gesagt

*) Pfeiffer a. a. O. II, 29. Tauler scheint (nach Neander Kirchengesch. VI, 508.) die Worte seines Meisters wiederholt zu haben.

habe, er könne und müsse seinem Nächsten das Himmelreich eher wünschen, als sich selber. Den wahren Gottesfreunden, sagt er ein anderes Mal, verschmelze das Herz von Minne aller Menschen, der Lebenden und Todten. Und dies bemerken wir auch in ihren Briefen; sie sind überfliessend von Liebe, sie nennen sich mit den zärtlichsten Ausdrücken, selbst Warnungen und Vorwürfe werden in der mildesten Weise ausgesprochen; sie sind unter einander immer geneigt, Alles auf das Günstigste auszulegen. Nicolaus giebt den jungen Brüdern des Strassburger Hauses dazu förmliche Anleitung, indem er sie auf die Verschiedenheiten der Stimmungen und des Temperamentes hinweist *).

Auffallend contrastirt gegen diese Liebeswärme die Kälte der ehelichen Verhältnisse. Schon Ruolmann Merswin, der sich von seiner treuen, ehrbaren Hausfrau, mit der er lange gelebt, ohne Widerstreben trennt, ist ein Beispiel; indessen geschah es mit ihrer Einwilligung. Viel stärker ist aber die Geschichte eines der näheren Genossen des Nicolaus. Nicht blos Ehemann, wie Ruolmann, sondern auch Vater von vier Kindern, ergreift ihn der Gedanke, der Welt zu entsagen. Seine Frau will aber nicht einwilligen, sondern misshandelt ihn mit der äussersten Rohheit, verspottet und lässt ihn verspotten, verbietet sogar den Kindern, ihm zu gehorchen. Er wendet sich nun an Geistliche, um sich Raths zu erholen, und endlich an Nicolaus; sie alle stimmen überein, dass er ausharren müsse, bis Gott über ihn verfüge, aber keiner kommt auf den Einfall, dass die Bande, die er zerreissen will, auch ihre Rechte haben und dass er Gott auch in der Erfüllung seiner hausväterlichen Pflichten dienen könne. Und so duldet er denn wirklich sechs Jahre lang, bis sich das Missverhältniss in einer unser Gefühl ziemlich verletzenden Weise wirklich dadurch löst, dass Frau und Kinder an der Pest sterben und er nun in das Haus des Nicolaus eintritt. Indessen beruhet diese allseitige Kälte und Rohheit nicht sowohl auf einem Mangel an Liebeskraft und Wärme überhaupt, als auf einem anderen allerdings bedeutenden sittlichen Mangel des Mittelalters, auf der unvollkommenen Würdigung der Ehe.

In Folge der asketischen Ueberschätzung der Ehelosigkeit

*) C. Schmidt, Gottesfreunde, S. 126.

und vermöge eines Ueberrestes roher Sitten fasste man die Ehe nur von ihrer äusserlichen, sinnlichen und bürgerlichen Seite auf; Liebe und Ehe standen nach dieser Auffassung in keiner nothwendigen Verbindung, vielmehr fast in einem Gegensatze, wobei denn die Liebe gegen die äussere Gesetzlichkeit und Prosa der Ehe, als das Freiere, Höhere, Poetische erschien. Nicht blos in leichtsinnigen Novellen, sondern auch in den Minneliedern, obgleich sie höhere sittliche Ansprüche machen, wird die Ehe fast nur als Hinderniss erwähnt *); wie vielmehr musste man sie so ansehen, wenn sie der höchstberechtigten Liebe, der Liebe zu Gott, entgegenstand, und die als verdienstlich und von unseren Mystikern fast als nothwendig betrachtete Flucht aus der Welt hinderte. War aber diese Geringschätzung nicht die Wirkung einer Kälte, so musste sie vielmehr das Liebesbedürfniss steigern. Und so erkennen wir es denn auch in diesen Kreisen, in den vielfachen Verbindungen, welche die Gottesfreunde anknüpfen, in dem lebendigen Briefwechsel, den sie ungeachtet der Schwierigkeit eines solchen Verkehrs unterhalten, der oft, ohne geschäftlichen oder wesentlichen Inhalt, nur den Erweis freundlicher Gesinnung durch Worte und kleine Geschenke bezweckt. Es ist nicht zu läugnen, dass diese Liebe zuweilen den Ausdruck einer süsslichen Tändelei erhält, was denn besonders in den Verhältnissen dieser frommen Geistlichen zu Frauen, Nonnen oder Beichtkindern, hervortritt. Von dieser Art ist die Correspondenz eines Priesters, Heinrich von Nördlingen, mit zwei Schwestern, Margaretha Ebner, Nonne zu Medingen in Baiern, und Christina, Aebtissin zu Engelthal bei Nürnberg; Heinrich zählt darin wohl in einem Athem ganze Reihen von Eigenschaften auf, die er ihnen wünscht, minnenden Geist, „brinnenden“ Ernst, sehnenden Jammer u. s. f. Diese Frauen erwiedern dann natürlich diesen Ton; Christina sagt von Tauler, der beide Schwestern ebenfalls kannte und sie besucht hatte, er sei der liebste Mensch, den Gott auf dem Erdreich habe, der Geist Gottes wohne in ihm als ein süsses Saitenspiel.

*) Charakteristisch ist auch, wie Petrarca, der Sänger der Laura, die Ehe und den Werth der Frauen in Beziehung auf die Ehe auffasst: De remediis utriusque fortunae. Lib. II, dial. 18—21.

Der bedeutendste Repräsentant dieser ins Süssliche gesteigerten Liebeswärme ist Heinrich Suso oder Seuss*), wie er sich nach dem Geschlechtsnamen seiner Mutter nannte, Mönch in Constanz, Zeitgenosse und Bekannter Tauler's. Sein ganzes Leben, das wir aus seiner eigenen Erzählung kennen, ist ein fortdauernder Minnekampf. Er ist vertraut mit dem Heilande und redet ihn als seinen „Herzlieb" an, vorzugsweise aber wendet er sich an die „göttliche Weisheit", in der er nicht sowohl die Kirche, als nach Anleitung der Salomonischen Bücher und des Jesus Sirach das ganze göttliche Wesen schaut. Die erbietet sich ihm also leutselig in fräulichem Bilde, dass er versuchen will, ob ihm diese hohe Minnerin zu einem Lieb werden möchte, weil doch sein junges, mildes Herz sonder Liebe nicht wohl bleiben möge; sie verspricht ihm lieb und stät zu sein, da alle anderen Minnerinnen täuschen und ihren Sinn wechseln; sie ruft ihm zu, dass er ihr sein Herz geben möge; er nennt sich ihren Diener, fühlt sich zu ihr in geistiger Gemahlschaft. Nach ihr sehnt er sich nachts und grüsst sie morgens; in der Maienzeit, wenn nach schwäbischer Sitte die Burschen ihren Mädchen Lieder singen, bringt auch er ihr sein Lied dar. Er sucht sich ein schauliches Bild von ihr zu machen, wie sie hoch oben vor ihm in einem gewölbten Chore schwebt, leuchtend wie der Morgenstern; er lässt sich auch ein Bildniss von ihr auf Pergament malen, stellt es in seiner Zelle Fenster, und blickt es an mit herzlicher Begierde. Dann will er aber auch für sie leiden, wie dies von altem Recht der Minne gehöre, und unterwirft sich nun Jahre lang den härtesten und zum Theil widerlichsten Kasteiungen, die mit beseligenden Visionen wechseln. Während Nicolaus und die Brüder des grünen Wörths die Beziehungen zu Frauen eher vermieden, fühlte er sich besonders berufen, auf sie zu wirken; er bekehrte eine grosse Zahl von Sünderinnen, die ihr Herz auf vergängliche Minne gerichtet hatten, wurde von vielen Frauen als ihr Beichtiger aufgesucht, und stand mit einer

*) Er war aus dem alten ritterlichen Geschlechte von Berg, sein Vater war aber „der Welt Kind" und seine Mutter eine heilige Frau. Vergl. Heinrich Suso, genannt Amandus, Leben und Schriften, herausgegeben von Melchior Diepenbrock, Regensburg 1829, und Böhringer, a. a. O. S. 297.

grossen Zahl von geistlichen Töchtern in steter Beziehung, die zum Theil Visionen über ihn, auch wohl gleichzeitige mit ihm haben, und deren Verehrung für ihn sich in süsslicher Weise äussert *). Auch blieb es nicht aus, dass er dabei „den Lohn der Welt“ empfing und in argen Verdacht kam, den er aber als eine Leidensübung erduldete. Bei allen seinen Schwächen sind die liebenswürdigen Eigenschaften, die Reinheit, Einfalt und Wärme seines „minnereichen“ Gemüths, die Kenntniss des eigenen und des menschlichen Herzens überhaupt, der ernste Schmerz über die Verderbniss der Welt, die Gedankentiefe seiner Speculationen so überwiegend, dass wir uns an dem anziehenden Bilde seines Lebens ungestört erfreuen können.

Es ist begreiflich, dass bei dieser Steigerung sowohl des Gefühls als der Gedanken auch die Phantasie in hohem Grade erregt wurde. Schon jene mystische Einung mit Gott, wenn sie auch als im tiefsten Grunde der Seele ausserhalb des Raumes und der Zeit vor sich gehend gedacht wurde, musste doch, da sie in das zeitliche Leben eingriff, als eine vereinzelte Erscheinung aufgefasst und Gegenstand der Vorstellung werden. Unsere Mystiker sprechen sich freilich darüber nur in unbestimmten Andeutungen aus; sie wissen nicht, ob sie in oder ausser dem Leibe gewesen sind, sie können nicht davon sagen, weil es unaussprechliche, die Vernunft übersteigende Dinge sind, aber sie haben doch die Erinnerung überschwenglicher Freude, und bezeichnen den Zustand dieser Verzückung durchweg als einen „lichtreichen“, geben daher die Vorstellung des Glanzes. Bei einigen sind auch die Sinne bestimmter berührt. Ruolman Merswin sieht bei seiner ersten Verzückung, während er in seinem Garten in dankbarem Nachdenken über Gottes an ihm bewiesene Gnade herumgeht, ein klares Licht, wird dann in die Luft geführt und hört süsse Töne; Tauler, am Ende seiner zweijährigen Busszeit, versteht die ihm zugerufenen Worte; Suso

*) Er hatte im Anfange seiner Kasteiung den Namenszug Jesus (J. H. S.) auf seiner Brust eingeschnitten, eine seiner geistlichen Töchter kam nun auf den Einfall, denselben Namenszug auf Tüchlein zu sticken, die er auf sein blosses Herz legte, und so mit seinem Segen seinen anderen geistlichen Töchtern sandte. Diepenbrock a. a. O. S. 184.

vernimmt Gesänge, als ob alle Saitenspiele süssiglich erklängen, und unterscheidet bekannte Melodien. Darauf beschränken sich die übernatürlichen Erfahrungen der Gottesfreunde nicht; sie haben sehr bestimmte Visionen und Träume, zum Theil sogar himmlische Erscheinungen, die von Mehreren zugleich wahrgenommen werden; sie thun fast nichts ohne bildliche äussere Zeichen von Gott. Da sie der Welt und allen Unterschieden entsagt zu haben, und doch zu einem thätigen Eingreifen in persönliche und allgemeine Verhältnisse berufen zu sein glaubten, mussten sie specielle Anweisungen von Gott erwarten, und sich nach denselben mit Spannung umsehen. Keinem von ihnen entging nun freilich, dass sie sich hier auf einem sehr schlüpfrigen Boden bewegten. Merswin rechnet zu den vier grossen Versuchungen seiner Zeit auch die inwendigen und auswendigen Offenbarungen von Lichten, Formen, Gesprächen und Visionen, denen, obgleich Gott seinen Freunden zuweilen in dieser Weise etwas Wahrheit zukommen lasse, nicht leicht zu glauben sei. Tauler versäumt keine Gelegenheit, dagegen zu warnen; wer mit Visionen und Bildern umginge, würde, schreibt er ein Mal, gar sehr von dem bösen Geiste betrogen. Er verweist dabei auf das Evangelium, in dem die Wahrheit unbedeckt und offen vorliege. Gott meine, sagt Nicolaus von Basel, die heilige Schrift sei zu allen Dingen genügend *). Selbst Suso, dessen ganzes Leben eine Kette von Visionen war, stimmt darin sehr ernstlich ein; wenn es auch zehn Jahre gut ginge, könne sich ein Engel des falschen Lichtes darunter mischen **). Ob dies der Fall sei, solle man an der heiligen Schrift und Kirchenlehre prüfen oder auch an der Reinheit der Erscheinung, je bildloser, je mehr dem mittellosen Schauen Gottes gleichend, desto edler sei sie. Nicolaus räth, nur dann solchen Erscheinungen zu trauen, wenn sie, von guten Wahrzeichen begleitet, durch Wiederholung, durch theilweises Eintreffen, durch übereinstimmende Gesichte anderer Gottesfreunde bestätigt sind, und wenn sie überdies Dinge ergeben, die an und für sich gut und göttlich sind. Dann freilich ist er sehr geneigt, ihnen Glauben beizumessen und dies

*) Schmidt, Tauler, S. 212, 138, und Gottesfreunde, S. 121, 14.

**) Böhringer a. a. O. S. 424.

von Anderen zu erwarten; denn in der That macht er den allerausgedehntesten Gebrauch von Visionen und Träumen, besonders von solchen, die sich auf die öffentlichen Angelegenheiten oder auf andere Personen beziehen, und die er ihnen mittheilt, um sie bei ihren Handlungen zu leiten. Zum Theil geben diese Träume die Sache selbst; während des Baues einer Kapelle an der Kirche zum grünen Wörth sieht er im Traume darin zwei Altäre mit einer Menge von Gestalten, auf dem einen Frauenbilder in schönen, weissen, aber mit Blutstropfen besprengten Kleidern und mit Rosenkränzen, bei denen er sogleich an die eilftausend Jungfrauen denkt, auf dem andern Männer mit feuerrothen Gewändern und glänzendem Antlitz, bei denen er zweifelt, welche Märtyrer damit gemeint seien. Er beschreibt also Bilder, die er gemalt haben will. Zum Theil sind diese Träume aber symbolischer Art; Ereignisse des Johanniterhauses werden ihm unter dem Bilde eines Nestes mit jungen Vögeln, das von einem Adler beschützt wird, gezeigt *). In solchen Fällen kann man wohl glauben, dass seine mit den Angelegenheiten des befreundeten Hauses beschäftigte Seele diese Traumbilder erzeugt habe, in anderen aber kann man sich des Verdachts einer Art frommen Betruges, einer allegorischen Einkleidung seiner wohlgemeinten Rathschläge, kaum erwehren. Wenn man einmal auf Träume und Gesichte etwas gab und Offenbarungen in ihnen erwartete, konnte es kaum fehlen, dass die Phantasie sich hineinmischte, und dem unbestimmten Bilde unvermerkt ein bestimmtes unterlegte, welches den Absichten des Träumenden entsprach. Dies um so mehr, weil auch diese frommen Männer, wie das ganze Zeitalter, gewöhnt waren, es mit dem Thatsächlichen nicht sehr genau zu nehmen, sondern es nur als einen Gegenstand allegorischer Deutung zu behandeln. Selbst mit der heiligen Schrift verfuhren sie nicht anders. Eckhardt und Tauler predigen stets über den für diesen Tag vorgeschriebenen Text, aber es fällt ihnen nicht ein, den Sinn desselben in historischer Verbindung mit der ganzen Heilsordnung näher zu betrachten. Sie geben vielmehr den Worten der Schrift und zwar der einzelnen herausgerissenen Stelle eine allegorische Beziehung, an

*) Schmidt, Gottesfreunde, S. 135 und 147.

die sie ihre weiteren mystisch-speculativen Gedanken anknüpfen. So predigt Meister Eckhardt über eine Stelle aus dem Buche der Weisheit (K. 18, V. 14): „Denn da alles stille war und ruhete „und eben recht Mitternacht war, fuhr dein allmächtiges Wort „herab vom Himmel aus königlichem Throne.“ Der Verfasser des apokryphen Buches spricht von den Plagen Aegyptens, er will diese Wunder, mit denen der Herr sein Volk schützte, mit Rücksicht auf die heidnischen Aegypter, unter denen er schrieb, recht eindringlich schildern; das geschieht denn auch in den angeführten Worten, die sich auf die Tödtung der Erstgeburt beziehen. Zu ihrer Ausführung lässt er das Wort des Herrn herabsteigen, gleich einem Kriegsmann mit scharfem Schwerte zur mitternächtlichen Stunde. Es ist also keineswegs von einem friedlichen, segensreichen Nahen des göttlichen Wortes die Rede. Aber unseren Prediger kümmert das nicht; er beachtet nur diese Anfangsworte des Textes, sieht darin eine Schilderung der Einkehr Gottes in die ruhende, von allen Tagesgeschäften und Bildern entleerte, ganz hingegebene Seele und bleibt bei diesem Bilde stehen. Und so geht es auch sonst *) bei ihm und bei Tauler.

Man darf daraus nicht schliessen, dass diese Gottesfreunde an das Historische der Schrift nicht geglaubt hätten, oder dagegen gleichgültig gewesen wären; aber sie sind weit davon entfernt, die Schrift in dem Sinne, wie später die Reformatoren, als das Wort Gottes immer ausschliesslich oder zuerst zu Rathe zu ziehen. Sie betrachten überhaupt das Dogmatische als feststehend und wenden sich an die Erweckung des inneren Gefühls. Tauler sagt wohl ausdrücklich: Was hilft es Dir, dass Christus geboren ist, wenn er nicht in Dir geboren wird? Diese Wahrheit war damals neu, sie war das Eine, was Noth that und der Einschärfung bedurfte, auf das sie daher immer zurückkamen. Und zugleich war ihre Lehre doch nicht ganz die einfache des Evangeliums, sondern in philosophischer Weise, sogar nicht ohne mittelbaren Einfluss der antiken Philosophie ausgebildet, sie war ihnen jedenfalls nicht unmittelbar aus der Schrift, sondern auf weitem Umwege durch die Entwickelung der scholasti-

*) S. Beispiele bei Pfeiffer a. a. O. S. 3 und 109.

schen Theologie zugekommen; man hätte sie allenfalls auch ohne Bezugnahme auf specielle Stellen der Schrift vortragen können. Wenn sie daher ihre Sätze dennoch mit den einzelnen Ereignissen der heiligen Geschichte in Verbindung brachten, so hatte dies keine innere Nothwendigkeit, es war nicht eine symbolische Deutung der Schrift, sondern eine allegorische, mehr oder weniger willkürliche Beziehung, bedingt theils durch das kirchliche Herkommen, über biblische Texte zu predigen, theils durch das Bedürfniss, ihre abstracten Begriffe durch entsprechende Bilder verständlich zu machen. Auch diese Bilder waren keineswegs immer aus der Schrift genommen; weder die historischen Erzählungen noch die Gleichnissreden genügten den geheimnissvollen Hergängen des Seelenlebens, welche sie schildern wollten. Viel geeigneter waren dazu gewisse Erscheinungen der Natur, die Phänomene des Lichtes, der Optik, der Wärme, der Schwere, mit einem Worte des allgemeinen Naturlebens, in denen die Herrschaft fester, wunderbarer Gesetze offen zu Tage liegt. Zu allen Zeiten haben diese Erscheinungen als Erläuterung des geistigen Lebens gedient, und in der christlichen Mystik kommen sie frühe vor. Die Kirchenväter und St. Bernhard bedienen sich ihrer, bei Dante sind sie überaus häufig, und fast nicht minder, wenn auch mit geringerer Schärfe und Schönheit, bei Meister Eckhardt. Um die allmälige Durchdringung der Seele mit göttlicher Liebe und ihre endliche Einigung mit Gott anschaulich zu machen, schildert er die Wirkung des Feuers, das sich dem kalten, ihm noch ungleichen Holze nähert, und es zu erfassen strebt. Anfangs, bei beginnender Durchwärmung, raucht, kracht und prasselt es, aber je heisser, je ähnlicher dem Feuer, desto stiller und friedlicher wird es, bis es endlich allzumal Feuer, ganz mit ihm geeiniget ist. Unzählige Male wird diese Einung unter dem Bilde des Ergiessens betrachtet; wenn nur die Seele ein leeres Gefäss ist und sich unter, in Demuth, hält, dann muss sich, wie das Wasser nothwendig von oben nach unten fliesst, Gott in sie ergiessen. Vielfach angewendet ist der Vergleich der Seele mit dem Auge; wie das Auge kein Stäublein, soll auch die Seele kein Sündlein leiden, sie kann Gott nicht schauen, so lange es darin ist; wie das an der Wand ge-

malte Bild in der Luft kleiner „gebeutelt“ wird, im Auge noch kleiner, in meiner Kenntniss gar Eines wird, so soll es den Dingen der Welt in der Seele geschehen. Wie das Wasser ruhig und lauter sein muss, damit es „Wiederschlag“ habe, so auch die Seele, damit sich Gott in ihr spiegele. Und so hat er noch gar viele wiederkehrende Gleichnisse, von der Sonne, welche in den Pflanzen erblüht, von den Tageszeiten, vom Magnetstein, und sofort *). Tauler bedient sich jener abstracten Erscheinungen weniger, weil die Begriffe, zu deren Erläuterung sie dienten, seinen Zuhörern schon geläufig sind; er nimmt seine Gleichnisse daher mehr aus der Mitte des Lebens, der Weinstock mit seiner unscheinbaren Rinde und dem edlen Safte, Bilder der Schifffahrt, des Handels, der Jagd **) werden oft von ihm gebraucht. Bemerkenswerth ist aber, dass beide, Eckhardt und Tauler, und ebenso die anderen Mystiker, ihre Gleichnisse immer aus der wahren, schlichten Natur, niemals, wie es im früheren Mittelalter gewöhnlich war, von wunderbaren, mährchenhaften Ereignissen oder naturgeschichtlichen Fabeln nehmen.

Neben den Gleichnissen haben unsere Mystiker eine andere Weise, ihre Vorträge zu beleben, nämlich die dialogische Form. Oft lassen sie in der Predigt den Zuhörer Einwürfe machen, aus denen sich ein fortlaufendes Gespräch zwischen ihm und dem Prediger entwickelt, oft verwandeln sich auch die Begriffe in Gestalten, welche dramatisch gegen einander auftreten. Freiere Abhandlungen sind häufig von vorn herein Dialoge fingirter Personen oder personificirter Begriffe, oder nehmen doch unvermerkt eine solche Gestalt an. Dies begegnet selbst Meister Eckhardt. In einer sehr interessanten, an eine seiner geistlichen Töchter gerichteten Schrift, in der er ihr gute Lehren geben, sie auf den Weg zur Seligkeit leiten will, beginnt er mit einer ziemlick trockenen Aufzählung der dazu erforderlichen Eigenschaften,

*) Pfeiffer a. a. O. S. 111, 114, 137, 139, 150, 296 u. s. f. Nicht gerade anmuthig, aber treffend ist die Vergleichung der noch von sinnlichen Bildern erfüllten Seele mit dem Kranken, dem Speise und Wein nicht nach ihrem wahren Geschmacke, sondern bitter erscheinen, weil seine Zunge sie durch ein Kleid oder Mittel empfängt.

**) C. Schmidt, Johann Tauler, S. 86.

und lässt sie dabei gelegentlich dem Beichtiger gegenüber auftreten; daraus aber entwickelt sich das Bild ihres weiteren Fortschreitens, ihrer Schicksale in ganz dramatischer Weise. Er lässt sie in Demuth und Heiligung wachsen, nach ihren Leiden, nach ihren Wanderungen immer wieder zurückkehren, endlich in ihren Verzückungen den Himmel sehen, so dass sie nun den Lehrer weit überflügelt hat, und ihm von den höchsten Dingen Auskunft geben kann. Daneben geht zwar die Aufzählung der abstracten Begriffe fort, aber sie bilden nur Ruhepunkte, gleichsam die Zwischenacte in dem Drama, welches das Hauptinteresse in Anspruch nimmt, und dessen Interlocutoren, unter denen er anfangs sich und sein Beichtkind selbst gemeint zu haben scheint, späterhin offenbar den Gegensatz der gemeinen, unerleuchteten Doctrin gegen die mystische Anschauung repräsentiren. Man sieht, wie mächtig die Einbildungskraft in dieser Schule ist, da sie selbst über ihren strengsten Meister so grosse Gewalt übt. Noch viel stärker ist sie dann bei dem ritterbürtigen Suso, der in die Erzählung seiner geistigen Kämpfe stets den Ermunterungsruf: Waffen! *) und auch sonst Anspielungen auf ritterliche Verhältnisse einmischt, der die göttliche Weisheit völlig in der Weise der Minnesänger feiert, bei dem sich eine Vision an die andere reiht. Kann man sich wundern, wenn bei dieser Gewohnheit sowohl bildlicher Sprache als bildlicher Offenbarungen beides sich mischte, wenn Männer wie Nicolaus von Basel, welche Einsicht und Beruf zur Leitung der Anderen zu haben glaubten, indem sie ihre Rathschläge in Bilder kleideten, selbst nicht mehr wussten, ob sie Träume oder Allegorien vortrugen? Es war das nicht sowohl ein Mangel an eigener Wahrhaftigkeit, sondern ein der ganzen Zeit gemeinsamer Mangel des Begriffes objectiver Wahrheit, der wieder mit der grossen Lebendigkeit der Phantasie zusammenhängt. Man war, wie in der conventionellen Ritterlichkeit und in der Scheingelehrsamkeit der Scholastik, überall mit Halbwahrem zufrieden, stets

*) Der freilich auch sonst im vierzehnten Jahrhundert als ein Ruf des Erschreckens und nach Hülfe vorkommt, z. B. als Ausruf der thörigten Jungfrauen im Drama. Vergl. Bechstein, das grosse thüringische Mysterium oder das geistliche Spiel von den kl. und th. Jungfrauen, Halle 1855.

bereit, Bild und Sache zu vertauschen, schwankende, subjective Vorstellungen und Phantasiebilder statt voller Wahrheit zu nehmen.

Die Kunstgeschichte hat ein Interesse, die Visionen der Mystiker auch in formeller Beziehung näher zu betrachten. Zuerst fällt es auf, dass wir niemals schreckhafte, ungeheuerliche Gestalten antreffen; die Apokalypse, mit der sich ähnlich gestimmte Gemüther in früherer und späterer Zeit so viel beschäftigt haben, deren Anwendung auf die damaligen „sorglichen" Zeiten so nahe gelegen hätte, scheint ihnen keinen Eindruck gemacht zu haben; ihre Symbolik ist einfacher, ihre Bilder sind sanfter. Selbst die bösen Geister treten mässig auf, höchstens melden sie sich durch plötzliche Finsterniss und Windstösse, denen dann aber, wenn die Gottesfreunde dabei ruhig und ergeben bleiben, bald ein hellleuchtendes Licht und Engelsstimmen folgen. Oder sie zeigen sich in Gestalt gar viel herrlicher Frauen in köstlichen goldenen Gewändern, welche mit blöden, niedergeschlagenen Augen und in gar demüthiger Gebehrde sich als zu ihnen abgesandt vorstellen, dann aber der Beschwörung weichen *). Auch die Schrecken des jüngsten Tages, des Fegefeuers, der Hölle, spielen in ihrer Phantasie keine bedeutende Rolle. Mit dem Leiden Christi sind ihre Gedanken zwar sehr vertraut, aber sie hüten sich, es in ihren Visionen auszumalen, darin zu schwelgen. Gerade Suso, der sich in Erfindung der grausamsten, selbst widerlichen Bussqualen übte, hatte nur die lieblichsten Erscheinungen; auf seiner Brust, wo er den Namen Jesus in das Fleisch eingeschnitten hatte, sah er im Traume ein goldenes, von edlen Steinen leuchtendes Kreuz und dabei seinen Leib ob dem Herzen so lauter als Krystall, dass er darin die ewige Weisheit in anmuthiger Gestalt thronend erkennen konnte. Blumen kommen oft in seinen Visionen vor, besonders Rosen, und es ergiebt sich, dass diese gerade das Symbol zeitlichen Leidens sind. Er hat oft Erscheinungen Verstorbener, aber keine in schrecklicher Weise, die meisten in lichtreicher, überschwenglicher Klarheit, in weissem Gewande. Und ähnlich ist es auch bei den Anderen; alle ihre Visionen und

*) Schmidt, Gottesfreunde, S. 153, 160.

Träume sind freundlich und zart, einfach und licht. Sie bemühen sich wohl, den Glanz, die Süssigkeit, die Anmuth der Erscheinung recht stark zu schildern, sie häufen die Beiwörter und können sich kaum genügen. Aber im Uebrigen geben sie ein einfaches, von festen Umrissen begrenztes Bild, nichts Ungeheuerliches, nichts Verschwimmendes, ihr Gefühl ist überschwenglich, aber ihre Phantasie bewegt sich in geregelten, natürlichen Formen. Sie nimmt augenscheinlich einen künstlerischen Anlauf, und wir werden bei näherer Betrachtung gleichzeitiger Malereien unwillkürlich an ihre Verwandtschaft mit diesen Vorstellungen der Mystiker erinnert.

Es versteht sich, dass sie selbst keine Ahnung von einem solchen Zusammenhange hatten und dass überhaupt von der Kunst als solcher bei ihnen nicht viel die Rede ist; indessen finden sich doch einige bemerkenswerthe Aeusserungen. Der Architektur sind sie nicht sehr günstig. Die Kirche des von Merswin erkauften Klosters auf dem grünen Wörth bedurfte einmal (1377) der Vergrösserung und sollte einen neuen Chor erhalten, dessen Gestalt von Ruolman und dem Comthur des Hauses näher überlegt wurde. Wie an allen Angelegenheiten der Strasburger Brüder nimmt Nicolaus auch daran den lebhaftesten Antheil, er lässt sich von Ruolman selbst und von seinem nach Strasburg gesandten Boten darüber berichten und hat von beiden erfahren, dass der Comthur einen stattlichen und überwölbten Chorbau beabsichtige. Darüber schreibt er diesem *), drückt seinen Zweifel aus, ob das Werk wohl mit dem Rathe des heiligen Geistes angefangen sei, und ob sich nicht bei dem Comthur etwas verborgener „Stolzheit“ einmische. Gar häufig sehe man, dass jedes Kloster das andere im Bauen köstlicher Münster und gar köstlicher Chöre übertreffen wolle; aber seit dreissig Jahren habe er in vielen Ländern und Städten wahrgenommen, dass Gott dies gerochen habe. Er kenne zwei in einer Stadt nahe bei einander gelegene Münster, das eine mit einer Bühne von hölzernen Dielen, das andere mit starken köstlichen Gewölben; diese wären bei dem Erdbeben heruntergestürzt, dem

*) Schmidt, Gottesfreunde, S. 135.

anderen Münster sei kein Leid geschehen. Er ermahnt ihn daher, kein Gewölbe, sondern eine Bühne von blossen Dielen zu machen. Den Bildern dagegen scheint der strenge Gottesfreund weniger abgeneigt, wenigstens deutet die oben erzählte Vision von den Altären der elftausend Jungfrauen und der Märtyrer ihrer ganzen Fassung nach auf einen bildlichen Schmuck hin. Suso spricht sich geradezu darüber aus; ein bewährter Gottesfreund solle allezeit etwas guter Bilder haben, davon sein Herz zu Gott entzündet werde. Eine Kapelle in seinem Kloster, zu der er besondere Andacht hatte, liess er ausmalen, wie es scheint in umfassender Weise, denn er spricht von Darstellungen der ewigen Weisheit, der Altväter (wohl Patriarchen und Propheten), des köstlichen Rosenbaumes zeitlichen Leidens, und endlich des nicht näher bezeichneten Baumes „des Unterschiedes zeitlicher und göttlicher Minne“ *).

Von dieser oberdeutschen Mystik unterscheidet sich die niederdeutsche Schule, welche uns in ihrem bedeutendsten Repräsentanten Thomas von Kempen näher bekannt ist, durch eine schlichtere, verständigere Auffassung derselben Sätze. Als Stammvater derselben können wir Johann Ruysbroek (1293 — 1381), Priester zu Brüssel und nachher in dem benachbarten Kloster Groenendal, betrachten. Er war mit Tauler persönlich bekannt, und vielleicht wie er ein Zuhörer Eckhardt's gewesen, an dessen Theorie er sich im Wesentlichen anschliesst. Seine zahlreichen Schriften haben fast dieselbe poetisch-allegorische Färbung und athmen dieselbe Liebesgluth, wie die von Suso; auch wirkte er, wie dieser, besonders unter dem weiblichen Geschlechte und hatte zahlreiche geistliche Töchter. Verzückungen und Gesichte kommen auch bei ihm vor, obgleich seltener, und sein Leben ist stiller, klösterlicher, ohne Zusammenhang mit den grossen Ereignissen der Zeit. Bei seinen Nachfolgern verlor sich der schwärmerische Anflug noch mehr. Gerhard Groot von Deventer (geb. 1340), der als Kanoniker in Aachen und Utrecht köstlich lebte und reich mit Pelzwerk und Silber geschmückt einherstolzirte, verzichtete plötzlich auf seine Prä-

*) Böhringer a. a. O. S. 327, 343.

benden, gab sein väterliches Gut an die Armen, und trat als Bussprediger auf, bis ihm dies durch die Eifersucht der Mönche untersagt wurde. Er hatte Ruysbroek in Groenendal besucht und war von der edlen Persönlichkeit des frommen Greises so ergriffen, dass er, wie er sich einmal ausdrückt, nur wünschte, sein Fussschemel in diesem und in jenem Leben zu sein. Aber seine Richtung war doch eine schlichtere, mehr bürgerliche. Er lebte zwar in asketischer Strenge, aber er schwelgte nicht in Pönitenzen; er war bei den heiligen Handlungen höchst ergriffen, aber er fiel nicht in Verzückung, sondern nur in ein sanftes Sinnen, oder verströmte die Freude in jubelnden Gesängen. Der Contemplation sich zu ergeben liebte er nicht, statt dessen begann er damit, sich eine Lebensordnung in kurzen Sätzen aufzuschreiben, aber nur als Beschlüsse und Vorsätze, nicht als Gelübde, wie er ausdrücklich bemerkt. Nach geheimnissvoller Einigung mit Gott strebt er nicht, er weiss vielmehr, wie er ein Mal sagt, dass der Mensch der Vollkommenheit desto näher sei, je mehr er sich fern von ihr wisse. Seine Mystik ist geradezu nur Demuth, Selbstentsagung und besonders praktische, aufopfernde Liebe. So kommt es, dass er den Gedanken eines gemeinsamen, andächtigen Lebens ohne Klostergelübde, wie es den Beguinenhäusern und auch jenem Hause des Nicolaus von Basel zum Grunde lag, wieder aufnahm, aber mit viel bedeutenderem Erfolge. In der doppelten Absicht, junge Schüler geistig und äusserlich zu unterstützen und gute Bücher zu vermehren, gründete er nämlich mit seinem etwas jüngeren Freunde Florentius Radwynzoon die Fraterhäuser, in denen solche jungen Leute vom Ertrage dieser Schreiberarbeit, um sich zu Schülern Christi, zu Priestern oder sonst für christliche Zwecke heranzubilden, unter Leitung eines Oberen gemeinsam lebten. Sie nannten sich Devoti, trugen, schon weil die Kleidung aus gemeinschaftlicher Kasse bezahlt wurde, gleiche Tracht, aber nicht mönchische, sondern schlichte graue Röcke und weltliche Kopfbedeckung. Unausgesetzte Thätigkeit, strenger Gehorsam, Uebung in der Selbstprüfung durch Aufzeichnung innerer Erfahrungen, gegenseitiges Sündenbekenntniss waren Regeln dieser Häuser, die also halb Kloster, halb Familienleben waren;

Klöster ohne äusseren Zwang und äusseren Dienst, ohne Besitz und ohne den Ehrgeiz geschlossener Körperschaften, Familien ohne natürliche Beziehungen und weltliche Wünsche, mit dem Ernst einer frommen und männlichen Genossenschaft. Als tüchtige Schulen wissenschaftlicher Bildung und wegen ihrer sittlichen Haltung wurden diese Brüderhäuser so beliebt und gesucht, dass sie bald fast in allen bedeutenden Städten des nördlichen Deutschlands bestanden und sich bis in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts erhielten. Neben ihnen und in Verbindung mit ihnen standen ähnliche Schwesterhäuser und dann auch Klöster regulirter Chorherren, in deren einem Thomas von Kempen lebte. Auch bei diesem ist der Einfluss jener oberdeutschen Mystiker noch erkennbar, er braucht ähnliche Worte, fordert Einziehung der Sinne, gänzliches Ausgehen aus sich selbst. Aber das sind ihm nicht mystische Gedanken, sondern sittliche, erreichbare Aufgaben, „Sinnenhut und Herzenshut", damit die eiteln und unreinen Bilder der Welt nicht eingehen und die Seele ungestört nach innen blicken könne. Den Werth des äusseren praktischen Lebens schlägt er sehr hoch an; als er zum Schaffner seines Klosters ernannt ist, betrachtet er in seinen Aufzeichnungen den Segen solches Amtes, da niemand wisse, wie es innerlich um ihn stehe, wenn er sich nicht mit zeitlichen Dingen abgebe; nur solle Maria nicht neben der Martha vernachlässigt werden. Auf den Wunsch seiner Ordensbrüder hat er das Leben einer Zeitgenossin, Lidowina, beschrieben, die auf drei und dreissigjährigem Krankenlager durch fromme Geduld und thätige Menschenliebe, aber auch durch Gesichte und Extasen Bewunderung erregte und für heilig gehalten wurde. Aber er will das Urtheil über diese Erscheinungen Reiferen überlassen und schliesst damit, dass die Gebete der Demüthigen Gott und dieser heiligen Jungfrau besser gefielen, als das Ergrübeln von Höherem oder das unverständige Schwatzen von den Geheimnissen Gottes. Sich selbst sagt er bei asketischen Uebungen, dass Gott nicht die Zerstörung des Leibes, sondern die Bezwingung sündlicher Neigungen fordere. Statt jener dunkelen Anforderung gänzlichen Entwerdens giebt er also die Anweisung zu der sittlichen Arbeit der Selbstüberwindung, an die Stelle

schwärmerischer Gluth ist die milde Wärme inniger Frömmigkeit und Nächstenliebe, an die der mystischen Schauung Gottes die Nachfolge Christi getreten.

Als eine dritte Stelle auf deutschem Boden, wo die Mystik tieferen Einfluss gewann, ist Böhmen zu nennen; die ersten, deren Predigten eine tiefere religiöse Wirkung hervorbrachten, Conrad von Waldhausen, Milic und besonders Mathias von Janow († 1394), stammten, wie dies ihre Aeusserungen und Schriften beweisen, aus der Schule des Meister Eckhardt oder seiner Nachfolger. Aber die Anlage des slavischen Stammes und die isolirte Stellung desselben neben Deutschen und unter einer deutschen Regierung gab der religiösen Erregung eine politische Färbung, so dass die Wärme des frommen Gefühls statt nach innen belebend zu wirken, als verheerende Flamme nach aussen hervorbrach.

Auch ausserhalb Deutschlands finden wir vielfache Spuren mystischer Regungen, nur dass sie weniger tief begründet waren, und daher leicht erloschen oder eine andere Richtung nahmen. Selbst in Italien hatte Nicolaus von Basel Geistesgenossen gefunden; einige der „grossen Gottesfreunde", welche in der Schweiz zusammenkamen, stammten von daher; ein Frater Venturini von Bergamo war ein eifriger Verehrer und Correspondent Taulers. Indessen erhielt das mystische Element, wie wir später sehen werden, hier einen mehr äusserlichen, theils praktischen, theils künstlerischen Charakter. In Frankreich hatte es etwas tiefere Wurzeln. Schon der Umstand, dass die meisten unserer deutschen Mystiker, Eckhardt, Tauler, Gerhard Groote und Andere in Paris studiert hatten, deutet darauf hin, dass die Schule der Victoriner noch nicht ausgestorben war. Sogar der berühmteste Theologe Frankreichs, der Kanzler der Universität Paris, Johann Charlier genannt Gerson, war insoweit Mystiker, dass er gegen die Aeusserlichkeit des Cultus und die Trockenheit der Dogmatik kämpfte und ein höheres, von Liebe durchleuchtetes Wissen verlangte, welches er selbst theologia mystica nennt. Allein das ist in der That nur eine Verbindung scholastischer Theologie mit wahrer Frömmigkeit, und gegen alle religiösen Erregungen und Anschauungen, die nicht

unter der Zucht des schulmässigen Denkens *) stehen, ist er von äusserstem Misstrauen erfüllt. Eine grosse Zahl seiner Bücher sind dem Kampfe gegen religiöse Schwärmereien gewidmet, und mit unseren deutschen Mystikern war er so wenig einverstanden, dass er sogar den mildesten derselben, den edeln Johann Ruysbroek, in einer eigenen Gegenschrift heftig anfocht. Jedenfalls griff das mystische Element in Frankreich nicht tief in das Volksleben ein; die Beispiele, welche Gerson anführt, scheinen entweder nur die Folge klösterlicher Ueberspannung, oder sie spielen in belgischen Städten, also in der Nähe von Deutschland. Noch weniger können wir in England Gestalten aufzeigen, welche denen der deutschen Gottesfreunde gleichen; man kannte hier nur die verständigen Aeusserungen hergebrachter kirchlicher Frömmigkeit oder wilde und excentrische Ketzereien.

Aber freilich sind auch diese Extreme nicht ohne Verwandtschaft mit der Mystik; alle jene Begharden und Lollharden, Brüder und Schwestern des freien Geistes, Adamiten, Luciferianer und wie diese Ketzer sonst genannt werden **), welche uns nur aus den Schriften ihrer Gegner oder durch die gegen sie ergangenen Verfolgungen bekannt sind, stützen sich auf entstellte Sätze der Mystiker, auf die Lehre von der Ledigkeit, durch die sie sich zu wahnsinnigem Hochmuthe steigerten, oder auf die von der Einigung mit Gott, vermöge welcher sie all' ihr Thun für göttlich und sich für berechtigt hielten, alle sittlichen Schranken zu überschreiten. Auch die Geisseler, welche um die Mitte des Jahrhunderts während der Seuchen oder nach grossen Unglücksfällen das Land zu Tausenden durchzogen, um das Schauspiel ihrer blutigen Bussübungen an vielen Orten zu wiederholen, sangen Lieder, in welchen die Sprache und Ge-

*) In der dialogisch verfassten Schrift: De consolatione theologiae, antwortet er dem Vertheidiger der mystischen Frömmigkeit (den er geradezu: Monacus nennt): Plurimos, crede mihi, fefellit nimia sentimentorum hujusmodi conquisitio seu cupido: hoc in Turlepinis et Begardis, hoc in quibusdam devotis non secundum scientiam expertum est, qui deliramenta cordis sui pro Dei sentimentis amplexantes turpiter erraverunt.

**) Gieseler, Kirchengeschichte II, 3, §. 122.

danken der mystischen Doctrin unverkennbar sind *). Selbst die noch grellere Erscheinung der Tanzwuth, welche, im Jahre 1374 vom Oberlande kommend, am Niederrhein die Leute ergriff, so dass halbnackte Schaaren aus beiden Geschlechtern auf öffentlichen Plätzen und selbst in Kirchen in wilden Tänzen umhersprangen, bis sie unter Krämpfen mit lautem Geschrei zu Boden fielen **), wird einen mittelbaren Zusammenhang mit der Mystik haben.

Allein ebenso wie hier nach der krankhaften und diabolischen Seite können wir ihre Spuren auch bis in die ruhige, kirchliche Frömmigkeit hinein verfolgen. Viele, die nicht so tief ergriffen waren, um sich ganz den Gottesfreunden anzuschliessen, fühlten sich doch von ihrer Liebeswärme, von ihren frommen Gedanken, ja selbst von den phantastischen Vorstellungen erbaut oder angeregt, und empfingen bleibende Eindrücke, welche sie in die kirchliche Frömmigkeit übertrugen. Schon den oberdeutschen Mystikern, namentlich Tauler's Predigten, dürfen wir eine solche weitere Wirksamkeit zuschreiben, und wenn hier die allzustrengen Anforderungen, gewisse excentrische Aeusserungen, endlich der über Eckhardt's Lehren gesprochene Bann und die Verfolgungen Viele zurückschreckten, so ging die Schule des Gerhard Groote ganz in die kirchliche Ordnung über und trug jene Lehren in so geläuterter und gemilderter Gestalt vor, dass nur eine liebens- und wünschenswerthe Innigkeit übrig blieb, deren mystischer Ausdruck wohl zu allgemeiner Verbreitung geeignet war. Einen Beweis für diese Verbreitung geben die zahlreichen handschriftlichen Andachtsbücher in niederdeutscher Sprache, welche sich in unseren Bibliotheken finden, indem fast in allen Gebete vorkommen, welche statt an die Jungfrau Maria oder an den Heiland an die göttliche Weisheit gerichtet sind, oder die Bitte um Entwerdung, um die Gnade völliger Hingabe und Selbstverleugnung, mit Ausdrücken

*) Sie sangen unter Anderem: Ich bin entworden, der zumal entgeistet ist, der mag nicht sorgen. — Mit bilden mag ich nicht ummegehn, meins selbst muss ich ledig sein. — Da wird man von der Andertheit gefreit und gehet in das Wesen ein. Wackernagel, das deutsche Kirchenlied.

**) Gieseler a. a. O. §. 219.

der mystischen Schule in vielen Wendungen wiederholen. Aehnlich aber musste es sich, wenn auch in vermindertem Grade, in Frankreich verhalten; von dem Vordringen der mystischen Lehre durch Flandern in die Nordprovinzen giebt uns Gerson unwillkürliches Zeugniss, und seine eigene, von wahrer Frömmigkeit durchwärmte mystische Theologie, obgleich nur für Gelehrte bestimmt, musste durch seine zahlreichen Zuhörer in das Volk dringen und auch hier eine der Mystik verwandte Steigerung andächtiger Gefühle erzeugen. Für England kann ich dies nicht im Einzelnen nachweisen; der Kriegsruhm und die praktischen Aufgaben des Lebens mochten hier noch zerstreuender wirken, aber Wiklef's Auftreten und der Nationalcharakter des Volkes bürgen dafür, dass die dem Jahrhundert entsprechende Form lebendigerer Frömmigkeit auch hier Jünger gefunden habe.

Denn das war in der That die Mystik; nicht eine vereinzelte, zufällige, bloss deutsche, oder gar nur von einigen grübelnden Köpfen ausgedachte Theorie, sondern eine und zwar die stärkste, allerdings mit subjectiver und leidenschaftlicher Energie hervorbrechende Aeusserung der allgemeinen, über das ganze Abendland verbreiteten religiösen Stimmung. Dass sie nur in Deutschland eine völlig ausgeprägte Gestalt erhielt, erklärt sich theils dadurch, dass die geistliche Noth hier ihren Gipfel erreichte, theils durch die Anlage unseres Volkes, und dass sie auch hier nicht die ganze Nation ergriff, sondern nur bestimmte, von einzelnen Persönlichkeiten geleitete Kreise, liegt in der Natur der Sache. Aber eben dadurch gewinnen diese an sich und im Vergleich mit den Helden der grossen Weltbühne dunkelen und unscheinbaren Gestalten für uns eine grosse Bedeutung; sie sind die Repräsentanten der geistigen Bewegung; das religiöse Geheimniss, welches, sonst von dem äusseren Treiben der Welt überwuchert, sich uns nur durch seine Wirkungen im Grossen offenbart, ist hier verkörpert zu Tage getreten, wir können den geheimsten Triebfedern bis in ihre innerste Werkstätte nachspüren.

Und dies gilt nicht blos für die Geschichte der Sitten im Allgemeinen, sondern ganz besonders für die Kunst, deren Mo-

tive und Schicksale in der That durch die Vergleichung mit den mystisch-religiösen Regungen eine unerwartete Klarheit erlangen. Ich kann noch nicht auf das Einzelne eingehen, soweit dies überhaupt möglich sein wird, aber einige allgemeine Bemerkungen sind hier an ihrer Stelle. Die Kunst, welcher diese Aufschlüsse zu Gute kommen, ist allerdings nicht die Architektur, für welche die Mystiker, wie wir durch die oben angeführte Aeusserung des Nicolaus von Basel erfahren haben, keinen Sinn hatten und die ihnen nur als eitle Pracht erschien. Aber schon dass sie in dieser Epoche nur durch den Anstoss bewegt wird, den ihr die vorige gegeben hat, und nicht mehr aus eigener, frischer Kraft fortschreitet, ist eine Folge des veränderten religiösen Geistes, der, auf innere, individuelle Empfindungen gerichtet, an jener Gestaltung des allgemeinen kirchlichen Lebens nur noch ein bedingtes Interesse hat. Dagegen werden die Künste des individuellen Gefühls, die Plastik und noch mehr die Malerei, augenscheinlich von der mystisch-religiösen Bewegung gefördert und getragen. Dies zeigt sich schon in ihren äusseren Schicksalen; dass diese Künste unter allen nordischen Ländern vorzugsweise in Deutschland einen bedeutsamen Aufschwung nahmen, dass sie hier im Rheinthale, in welchem die Gottesfreunde vom Ober- und Niederlande verkehrten, und namentlich in Köln, wo Meister Eckhardt gepredigt, das Tauler besucht hatte, ihren Hauptsitz hatten, ist eben kein Zufall. Und wenn wir die Leistungen dieser Schule mit den Bildern vergleichen, die Suso sich verschafft und jedem Gottesfreunde wünscht, oder von denen Nicolaus träumt, und noch mehr mit den Bildern, die ihrer Phantasie vorschwebten, wenn sie von dem seligen Entwerden, von der Flucht aus den Sinnen und Kräften sprachen, kann uns die Verwandtschaft nicht entgehen, und lernen wir durch diese Beziehung die Absichten der Künstler besser verstehen und würdigen. Freilich konnten sie den Gottesfreunden nicht bis in die höchste Abstraction ihrer Gedanken und Verzückungen folgen, aber soweit als möglich gingen sie ihnen nach; ihre Gestalten sind Erzeugnisse der kühnsten und idealsten Empfindung, mehr des Gefühls und der Phantasie, als der gemeinen Erfahrung, mit einem Aus-

drucke von Seelenreinheit und Innigkeit, der fast die Gränzen des Körperlichen überschreitet. Aber schon die Mystiker konnten sich auf jener luftigen Höhe nicht lange halten und kehrten überall auf einen mehr greifbaren und alltäglicheren Boden zurück; Suso's Visionen gestalteten sich zu lieblichen, darstellbaren Bildern, Nicolaus wurde zu scharfsinniger, moralischer Beobachtung und zur Einwirkung auf Andere gedrängt, die Liebeswärme, mit der sie alle Nahen und Fernen sich zuwendeten, musste allmälig das Auge mehr und mehr für Leben und Wahrheit öffnen, und die Mystik wurde endlich zu einer Schule der Erfahrung, welche, im Gegensatze zu der früheren Buchweisheit und allgemeinen Betrachtungsweise, auf das Individuelle und auf das Geheimniss des psychischen Lebens in der physischen Existenz hinwies. Dies Alles trat dann noch mehr bei den Malern ein, ihre idealen Gestalten belebten sich mehr und mehr, bekleideten sich mit den Zügen lieblicher Jugend und Schönheit, so dass zuletzt das scheinbare Abwenden von der Natur gerade zu ihr hinführte. Beide, Mystiker und Künstler, gingen dann auf diesem Wege weiter. Während Gerhard Groote und seine Schüler gleich von vorn herein bescheidener und praktischer auftraten, mit der Aufgabe tieferer Selbsterkenntniss und nützlicher Arbeit begannen und die Mystik mehr in die Breite des Lebens übertrugen, folgt ihnen die Kunst auf dem Fusse, und neben jener ersten, strengeren Schule erhebt sich, und zwar in dem Vaterlande dieser niederdeutschen Mystik, eine zweite, welche mit bescheideneren, aber doch nicht ganz aufgegebenen Ansprüchen an Idealität näher und unmittelbarer auf die reale Wirklichkeit eingeht.

Dazu kam nun der Gang der weiteren geschichtlichen Entwickelung. Das lange ersehnte Concil trat endlich zusammen, die Kirche war aufs Neue einheitlich und in imposanter Gestalt repräsentirt, und diese Erscheinung, so gering die wirklichen Resultate waren, so wenig es zu der gründlichen Reformation an Haupt und Gliedern kam, so viel Menschliches sich gerade an ihr dem Näherstehenden zeigte, genügte doch für die Menge, die froh war, der Besorgniss der Kirchenspaltung und der Pflicht eigener Prüfung überhoben zu sein. Die Welt ging vor-

läufig über die religiöse Frage zur Tagesordnung über, das Leben wogte lustig in gewohnter Weise, die Mystik wurde als Ketzerei geächtet, ihre Anhänger unterlagen der Inquisition oder verliefen sich. Aber der Samen, den sie ausgestreut hatte, ging nicht verloren, die Ahnung eines tieferen Geheimnisses, das Bedürfniss innerlicher Frömmigkeit erhielt sich, nur dass sich diese Gefühle und Anschauungen mehr oder weniger mit dem vorherrschenden sinnlichen Realismus mischten und der hergebrachten Kirchlichkeit unterordneten.

Drittes Kapitel.

Weltleben.

Von der stillen Innerlichkeit des religiösen Gefühls zu dem geräuschvollen Treiben auf dem Markte des Lebens mag uns die Poesie den Uebergang vermitteln, da sie mit beiden in Verbindung steht; um so eher, als die Mystiker, welche man wohl die Minnesänger der Prosa genannt hat, in ihrer Begeisterung und Liebeswärme, im phantastischen Schwunge und in der Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks in der That schon ein poetisches Element in sich tragen.

Die Blüthezeit der Dichtkunst war jetzt vorüber, sie löste sich in ihre Elemente auf. Der Geist wahrer Poesie ging auf die namenlosen Verfasser der Volkslieder über, den Söhnen der ritterlichen Sänger der vorigen Epoche blieb nur das Aeusserliche, der Vers, der stoffliche Apparat. Die Dichtung gedeiht nur in jugendlichen Zuständen, sie setzt ein Geheimniss voraus, das jeder ahnet und keiner auszusprechen weiss, das nur der Dichter anzudeuten wagt. Die jetzige ritterliche Welt suchte nicht mehr, sie glaubte zu besitzen und wollte in ererbtem Schmucke prunken. Herren und Damen spielten im Leben Poesie und wollten in der Dichtung nur sich selbst wiederfinden. Die ältern Dichterwerke, die Vorbilder dieser ritterlichen Sitte, standen zwar noch in hergebrachtem Ansehen, aber für das eigentlich Poetische, für den Hauch der Begeisterung hatte man keinen Sinn mehr, sondern suchte in ihnen nur anwendbaren Stoff oder stärker reizende Motive. In diesem Sinne wurden sie dann vorgetragen und verbessert, die Episoden der verschiedenen Bearbeitungen wurden gesammelt und zusammengedrängt, das Wunderbare noch wunderbarer, das Bedeutungsvolle noch verheissender, das Zarte noch

feiner, mehr im Style neuester Courtoisie gefärbt, bis man den Reiz des alten Epos völlig ertödtet und die Weitschweifigkeit und Geschmacklosigkeit scholastischer Prosa überboten hatte.

Neben diesen Wiederholungen kam aber auch eine neue Gattung auf, der allegorische Roman. Das erste und berühmteste Werk dieser Art, der Roman von der Rose, war zwar schon im dreizehnten Jahrhundert durch Wilhelm von Lorris angefangen, erlangte aber erst im vierzehnten nach seiner Vollendung durch Wilhelm von Meun in und ausserhalb Frankreichs ein noch lange wachsendes Ansehen. Seine Verehrer glaubten alle Geheimnisse herauszudeuten, strenge Moralisten aber dagegen predigen zu müssen. Der Inhalt des weit ausgesponnenen Werkes lässt sich mit wenigen Worten zusammenfassen; es ist die abstracte Darstellung einer Liebesgeschichte. Die Geliebte selbst tritt gar nicht handelnd auf, sie ist die Rose, der passive Gegenstand der Liebe. Dame Oiseuse öffnet den Garten der Liebe, Amor verwundet den Liebenden, Bel-accueil führt ihn ein, aber Male-bouche und Dangier, Félonie und und Bassesse, Haine und Avarice treten ihm in den Weg. Indessen steht Raison ihm zur Seite, und es gelingt ihm, das Kastell, in welchem die Rose sich befindet, zu stürmen. Dies die ganze Erzählung, welche dann mit Anekdoten oft sehr schlüpfrigen Inhalts und wieder mit pedantischen Auseinandersetzungen, zum Theil über die tiefsten Gegenstände, z. B. über die Dreifaltigkeit, gewürzt und ausgestattet ist. Der grosse Erfolg dieser, uns so wenig zusagenden Arbeit erklärt sich aus dem Zustande der Gesellschaft, für die sie berechnet war. Zu sehr mit sich, mit der Rolle edler Ritterlichkeit, die sie durchführen sollte, beschäftigt, um sich harmlos dem freien Spiele der Phantasie hinzugeben; zu wenig in Verstandesbildung vorgeschritten, um von den Gestalten wirklicher Dichtung die Tugenden, die man besitzen, die Fehler, die man vermeiden wollte, mit Leichtigkeit zu abstrahiren, war eine Gattung, welche diese Arbeit erleichterte, indem sie die Begriffe, auf die es ankam, nicht bloss gradezu aussprach, sondern in sinnlicher, dem Gedächtniss sich leicht einprägender Gestalt vorführte, grade das was sie brauchten.

Der deutsche Adel war zwar zu derb und einfach, um an

dieser süsslichen und künstlichen Poesie grosses Gefallen zu finden, aber auch weder naiv noch zart genug, um nach der Weise der alten Minnesänger eigne Schicksale und Gefühle im Liede auszutönen. Das persönliche Element verlor sich daher auch hier aus der Dichtung und man zog es vor, Frau Minne selber auftreten zu lassen, oder im Walde der Jungfrau Treue zu begegnen, die auf Erden keine bleibende Stätte hat und suchend umherzieht, und war also auf demselben Wege wie dort. Dazu kam dass bei dem Verstummen des Adels bürgerliche Sänger sich lauter vernehmen liessen, Schulmeister, Geistliche, halbgelehrte Laien, welche dann auch bürgerlich nützliche, lehrhafte Stoffe wählten, ihre Weltansicht vortragen, rügen und belehren wollten, und für diese prosaische Aufgabe einer poetischen Einkleidung bedurften, wie sie die Allegorie bot. Zu so ausgeführten Handlungen wie im Roman von der Rose kam es dabei nicht. Man begnügte sich Tugenden und Laster persönlich auftreten und sprechen zu lassen, etwa wie in der „Tochter von Syon“, wo bei der Vorbereitung der sehnsüchtigen Seele zur himmlischen Hochzeit Verstand, Glaube, Zuversicht, Minne, Gebet u. s. f. ihren guten Rath geben. Oder es kam eine einfache symbolische Handlung hinzu, wie in Heinrich's von Müglen „Buch der Maide“, wo die Wissenschaften, denn das sind die Maide, nachdem sie vor Kaiser Karl IV. über den Vorrang gestritten haben, durch den Ritter Sitte in das Land der Natur geführt und da über den Vorzug der Theologie belehrt werden*). Man sieht, es handelt sich dabei überall um abstracte Gedanken, an denen nichts poetisch ist als die Allegorie und bei denen man das Versmaass sehr füglich sparen konnte. Das geschah denn auch häufig, ja die Allegorie wurde so sehr allgemeine Redeform, dass die trockensten Abhandlungen, selbst juristische Parteivorträge, diesen Schmuck nicht gern entbehrten. Poesie und Allegorie wurden gleichbedeutend, so dass der Redner und Schriftsteller dann wohl um Erlaubniss bittet, „more poetico“ nach Poeten Sitte zu verfahren, um etwa wie Jean Petit in seiner obenerwähnten Schutzrede für den Herzog von Burgund Dame Convoitise oder ähnliche Gestalten auftreten und mit einer Weitschweifigkeit reden und handeln zu lassen,

*) Gervinus, Gesch. d. d. Nat. Lit. 1. Aufl. II. 149, 154.

welche in unsern Tagen auch das geduldigste Auditorium in Verzweiflung setzen würde, die aber damals Bewunderung erregte.

Die Allegorie enthält die Elemente der bildenden Kunst, Bild und Gedanke, aber in einer eigenthümlichen Verbindung; sie hat für uns, die Neueren, wenig Reiz, weil wir an wirkliches organisches Leben gewöhnt, den allegorischen Figuren unwillkürlich die geliehene Körperlichkeit abstreifen und die nackten Begriffe übrig behalten, die uns ohne solche Verkleidung lieber gewesen wären. Es ist daher für unser Verständniss der damaligen Kunst wichtig, die fast leidenschaftliche Vorliebe für die allegorische Form, welche in dieser Epoche ihre Höhe erreichte und sich, wenn auch abnehmend und traditionell, Jahrhunderte lang erhielt, näher zu betrachten und ihren Ursachen nachzuforschen. Eine solche Vorliebe deutet allemal auf einen Zustand der Erkenntniss, wo ihr Begriffe und Anschauungen nicht auf einem Wege, sondern von zwei getrennten Seiten her zukommen und einer nachträglichen Verbindung bedürfen. Daher finden wir sie zum ersten Male in der Zeit des Ueberganges vom klassischen Heidenthume zum Christenthume, indem man den hergebrachten, aus der heidnischen Naturauffassung stammenden Vorstellungen christliche Gedanken unterlegte. Im eigentlichen Mittelalter erhielt die Allegorie sich zwar, aber doch nur als eine harmlose Spielerei der Gelehrten in ihren lateinischen Gedichten, ohne grosse populäre Wirkung. Jetzt trat eine zwiefache Aenderung ein. Die scholastischen Begriffe, welche in ihrer festen Ausprägung schon an und für sich wie geistige Einzelwesen erschienen und sich leicht zu Personificationen gestalteten, kamen nun an Laien, welche sie zwar mit Begierde aufnahmen, aber unfähig waren, sie ohne sinnliche Anschauung festzuhalten. Die Allegorie wurde daher ein Mittel leichter, spielender, gesellschaftlicher Belehrung. Dazu kam aber ein zweiter, wichtigerer Umstand, nämlich das veränderte Verhältniss zur Natur. Dass die Allegorie im früheren Mittelalter, ungeachtet der scholastischen Denkweise, nicht grösseres Glück gemacht hatte, lag hauptsächlich an dem mangelnden Interesse für die Natur in ihren Details; man betrachtete sie als ein symbolisches Spiegelbild geistiger Ideen, als etwas Gegebenes, aber weiterer Durchdringung nicht Bedürfendes, mit

naivem, aber flüchtigem Blicke. Das hörte jetzt auf; die Missgriffe und Missverhältnisse, an denen man überall Anstoss nahm, forderten Abhülfe, die nur durch genauere Beobachtung der natürlichen Verhältnisse gewonnen werden konnte. Man wollte daher beobachten und sich der Resultate bewusst werden, fand aber sofort, dass das nicht leicht sei. Man musste erst sehen lernen, sich erst gewöhnen, die bewegten Bilder des Lebens zu fixiren, sich von den Details der Erscheinung, von ihren Bewegungen und Veränderungen Rechenschaft zu geben. Diese Uebung wurde eine Lieblingsbeschäftigung der Zeit und daher auch eine Aufgabe der Poesie. Daher denn zunächst die Vorliebe für Beschreibungen. Bei der Ueberarbeitung der alten Heldengedichte, wo der psychologische Stoff in seiner Idealität weiterer naturalistischer Ausführung sich entzog, hielt man sich wenigstens an die Nebendinge; Tracht, Waffen, Geräthe, Gebäude wurden mit einer freilich dem poetischen Zwecke nicht günstigen und für die Ungeduld moderner Leser kaum erträglichen Genauigkeit ausgemalt. Daneben aber entstanden in allen Ländern Dichtungen, welche psychologische Hergänge nach dem Leben zu schildern versuchten. So wuchern in Frankreich die Novellen, Fabliaux, Contes und ähnliche leichte Reimereien, welche gesellschaftliche Ereignisse mit mehr oder weniger Talent und Naivetät erzählen; in Deutschland sind die langathmigen Lehrgedichte oft nur schwerfällige Rahmen für eine Sammlung von Anekdoten; in England zeigt Chaucer's berühmtes Gedicht schon die nationale Gabe tiefer, humoristischer Charakteristik. Aber im Ganzen konnten diese Versuche wenig befriedigen; selbst die besseren zeigen die Schwäche des psychologischen Blickes. Die moralischen Thatsachen sind entweder wie Räthsel und Wunder unerklärt gegeben, oder die Motive so grob, so isolirt und widerstandslos wirkend dargestellt, wie es sich mit der Organisation der menschlichen Seele nicht verträgt. Es ist ein roher Dilettantismus, welcher der gebildeteren Welt nichts gewährte. Grössere Gunst verdienten daher die Gattungen, welche Bild und Gedanken gesondert, aber eben deshalb schärfer begränzt enthalten, wie die Fabel und das Gleichniss; alle Sammlungen solcher lehrhaften Erzählungen, die aus dem Alter-

thume oder aus arabischen Quellen erhalten waren, wurden daher jetzt hervorgesucht und unzählige Male copirt und neu bearbeitet. Allein die Fabel nimmt ihre Bilder am liebsten aus der Thierwelt, das Gleichniss zeichnet flüchtig und duldet kein gründliches Ausmalen, beide deuten ihre Lehren nur an, ohne sie in bestimmte Begriffe zu fassen und namentlich in solche, welche man den überlieferten Lehren anreihen und auf die sittlichen Verhältnisse der Gesellschaft anwenden konnte. In allen diesen Beziehungen war die Allegorie vorzuziehen; sie gab bestimmte, unzweideutige Begriffe, räumte auf und ordnete, gab zugleich ein festes Bild und zwar einer menschlichen Gestalt, und übte, beide zu verbinden und in Handlung übergehen zu lassen. Sie war in der That die künstlerisch am meisten vollendete und harmonische Gattung, welche diese Zeit besass und erwarten konnte. Dazu kamen dann freilich noch andere Gründe; in Italien brauchten Dante, Petrarca und Boccaccio die Allegorie, um den wieder aufsteigenden antiken mythologischen und historischen Gestalten eine Berechtigung auf christlichem Boden und in christlicher Dichtung zu geben, in unsern nordischen Ländern kam ihr zu Statten, dass sie das Gepräge des Vornehmen und Gelehrten an sich trug und sich der Theilnahme der unteren Volksklassen entzog.

Denn allerdings war der Vorrang der höhern Stände auch auf diesem Gebiete bedrohet; während diese mehr und mehr in Weitschweifigkeit und Pedanterie verfielen, regte sich unter Bürgern und Bauern eine ähnliche Sangeslust, wie vor zweihundert Jahren in den ritterlichen Kreisen, ein Jugendgefühl, das ihnen die Brust schwellte, und sie trieb, ihre Schicksale und Empfindungen mit der geheimnissvollen Hülfe des Reimes und des Tones sich anschaulich zu machen. Man sang auf Wegen und Stegen, hinter dem Pfluge und in den Werkstätten, und das beliebte Lied wanderte jetzt durch Städte und Dörfer, wie sonst von einem Schlosse zum andern. Es klang wohl anders wie jene ritterlichen Minnelieder, aber es stand ihnen an Wärme des Gefühls und psychologischer Tiefe nicht nach. In vielen Beziehungen steht das Volkslied in vollem Gegensatze gegen die Allegorie, wenn diese weitschweifig und trocken, ist jenes

schlagend kurz, fast überfüllt mit Empfindung, wenn sie verständig und altklug, liebt es räthselhafte Andeutungen, wie dort die Form ist hier der Stoff vorherrschend. Aber in beiden ist die Beziehung auf die Natur, der Wunsch sich ihrer bewusst zu werden, erkennbar, nur dass die Allegorie bloss feste Umrisse zeichnet, während das Volkslied wie ein Colorist mit stark aufgetragenen Lichtern und Schatten malt, jene sich nur mit der klaren Erscheinung der menschlichen Gestalt beschäftigt, dieses das Gesammtleben und das Eingreifen geheimer Kräfte in menschliche Schicksale ahnend schildern mögte.

Nicht überall gelangte das Volkslied zu gleicher Bedeutung. In Frankreich war das Landvolk von dem Glanze des Adels zu sehr geblendet, in den Städten aber schon jener logisch nüchterne Sinn ausgebildet, der sich wohl das ausgesprochene Wunder, aber nicht das nur geahnete Geheimniss gefallen lässt; die bürgerliche Novellenpoesie blieb hier die einzige populäre Gattung. Auch in Deutschland war das städtische Element der Poesie nicht unbedingt günstig; die Zunftmeister, unter denen sich ja auch die Meister der bildenden Kunst befanden, glaubten sich berufen auch Poesie nach handwerksmässigen Regeln zu treiben; die hölzernen Reimkünsteleien der später sogenannten Meisterschulen begannen schon jetzt. Aber daneben blühete hier wie in England das eigentliche Volkslied, der kräftige, fast unwillkürliche Ausdruck der Erlebnisse und Anschauungen des Volkes. Das englische Volkslied hat mehr leidenschaftliche Energie, das weiche Gefühl des sächsischen Stammes ist mit der trotzigen Härte des normannischen verschmolzen, das lange Ringen zweier Nationen hat ein tragisches Pathos erzeugt. Das deutsche Volkslied ist einförmiger, es zeigt gewöhnlich Wald und Flur oder Haus und Stadt in tiefstem Frieden, erzählt häufiger Ereignisse passiven Erduldens als kräftiger That, lässt mehr den Wanderschritt des Handwerkers als den Hufschlag des ritterlichen Rosses, selbst in den schweizerischen Schlachtgesängen mehr den Massenkampf des Fussvolks als die hellen Schwertklänge einzelner Helden durchhören. Aber dafür sind die Gefühle tiefer, treuer, die Bilder bleibender, heller. Die englische Ballade ist dramatischer, eignet sich mehr für Recitation,

das deutsche Lied will gesungen sein. Es hat etwas Geheimnissvolles, einen Gefühlszusammenhang mit der Mystik, aber in anspruchslosester Heiterkeit. Wie wichtig das Volkslied selbst den Zeitgenossen erschien, sehen wir daran, dass Städtechroniken, wie die von Limburg, gern neben den ernsten Begebenheiten des Jahres auch das Lied aufzeichnen, das damals besonders beliebt war.

Die Melodien dieser Volkslieder sind uns nicht überliefert und überhaupt ist die Geschichte der Musik, wenn es überhaupt dahin kommen soll, für jetzt noch nicht so weit gediehen, um die wichtigen, von ihr zu erwartenden Aufklärungen über ihre Beziehungen zu den Wandlungen der bildenden Künste und überhaupt zur Culturgeschichte zu gewähren. Indessen steht doch soviel fest, dass auch auf diesem Gebiete das vierzehnte Jahrhundert von hervorragender Bedeutung ist und als der Abschluss einer ersten und der Beginn einer zweiten Epoche der christlichen Musik angesehen werden kann *). So flüchtig der Ton an sich und so sehr er der Ausdruck subjectiver Empfindung ist, so langsam und mit so objectiver Nothwendigkeit fortschreitend ist die Entwickelung der Tonkunst. Die Griechen besassen bekanntlich nur eine beschränkte Zahl von Tonarten oder Tonfolgen, welche verschiedenartig organisirt, jede schon einen bestimmten ethischen Charakter hatten, der allen einzelnen in dieser Tonart geschaffenen Melodien blieb, und deren scharfe Begränzung und Ungleichartigkeit Uebergänge aus einer Tonart in die andere nicht wohl und Harmonien gleichzeitig erklingender Töne nur in geringem Umfange gestattete. Wir dagegen kennen nur ein gleichmässig durchbildetes, von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen in gleicher Folge der Intervallen fortlaufendes Tonsystem, mit nur zwei, in bestimmtem Verhältnisse stehenden Tonarten, Dur und Moll, welche sich auf allen Tonstufen wiederholen. Wir haben dadurch die Möglichkeit unendlicher Uebergänge und der reichsten und complicirtesten Har-

*) Vergl. über alles Folgende die bekannten grösseren Werke von Kiesewetter und zum Theil von Winterfeld, und zur leichteren Uebersicht die Vorlesungen über die Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von Franz Brendel, 2. Aufl., 1859.

monie. Es mag dahin gestellt sein, ob dieses unser Tonsystem das einzig natürliche, oder nur uns zur andern Natur geworden ist, aber jedenfalls ist es minder willkürlich und conventionell wie jene antiken Tonarten, und verhält sich zu diesen wie die einfache und dennoch so reiche, dem Einen Gotte gegenüberstehende Natur zu den vereinzelten Naturgöttern. Die Christen der ersten Jahrhunderte ahneten dies indessen nicht und übernahmen mit anderen Traditionen der antiken Welt auch ihre Tonarten, um darin ihre feierlichen, zum Theil auf uns gekommenen Hymnen zu singen. Daneben fanden aber auch hebräische Psalmen Eingang in die Kirche, und theils diese theils die Regungen des erwachenden specifisch christlichen Gefühls veranlassten schon Gregor den Grossen, die Zahl jener alten Tonarten, aber doch noch in einer den Bildungsgesetzen derselben entsprechenden Weise, zu vermehren. Auch die germanischen Völker brachten nun aber andere Tonweisen und Instrumente und überhaupt eine eigenthümliche musikalische Auffassung mit, von der wir freilich nur sehr unvollkommene Nachrichten haben, die aber ohne Zweifel mit den antiken Traditionen in Conflict kamen und in der allgemeinen Verwilderung dazu beitrugen, auch auf diesem Gebiete eine Gährung hervorzubringen, in der, aber nur sehr allmälig, die Grundlagen unseres neuen Tonsystems sich bildeten. Schon in den kunstlosen Melodien der Troubadours werden sie zum Theil stillschweigend vorausgesetzt; der Gegensatz von Dur- und Moll-Tonleitern, unsere modernen Ausweichungen, lassen sich bei ihnen erkennen. Aber erst im vierzehnten Jahrhundert wurden diese Neuerungen wissenschaftlich erörtert und die Regeln, wodurch nach unseren Begriffen reine Accorde und Harmonienfolgen gebildet werden, hauptsächlich durch die Autorität zweier Schriftsteller, des Marchettus von Padua und des Johannes de Muris, der in Paris lebte, festgestellt, und sofort begann nun auch die Ausbildung des contrapunktischen Gesanges, der wahren Grundlage weiterer musikalischer Entwickelung. Erst jetzt also, wo die bildende Kunst ihre zweite, der Antike am meisten abgewendete Epoche schon fast beendet hatte, sagte sich die Musik völlig von ihr los, um nun auf völlig christlicher Grundlage zu beginnen; in dieser Beziehung bildet

die Musik also, wie dies auch ihre weitere Geschichte völlig bestätigt, keinesweges eine Parallele mit den anderen Künsten, hinter denen sie vielmehr bedeutend zurückbleibt. Allein dennoch kann man nicht zweifeln, dass das Gefühl, welches stark genug war, die Gesetze der musikalischen Harmonie aufzufinden und festzustellen, auch auf die bildende Kunst einen Einfluss geübt haben muss, und dass das Zusammentreffen dieser für die ganze weitere geistige Entwickelung des Abendlandes so wichtigen Entdeckung mit den gleichzeitigen Fortschritten der Malerei keinesweges ein zufälliges gewesen ist. Beide beweisen ein wachsendes Verständniss der Natur und ihrer verborgenen Beziehungen.

Auch die ersten selbstständigen Schritte der dramatischen Kunst fallen in diese Epoche. Die rohen oder unbedeutenden Dialoge, welche herumziehende Gaukler und Histrionen oder auch Troubadours mit ihren Jongleurs vortrugen, hatten mit ihr nichts gemein, wohl aber hatte man in den Klöstern niemals aufgehört, Stücke nach dem Vorbilde der Terenzischen, nur mit erbaulichen Gegenständen, von Schülern und jungen Geistlichen aufführen zu lassen, auch die Vorlesung der Evangelien in den Kirchen dadurch zu beleben, dass man die darin eingelegten Reden von verschiedenen Personen, zuweilen im Costüm und mit Handlung, auch wohl in weiterer poetischer Ausführung sprechen oder singen liess. In manchen Gegenden, namentlich im südlichen Frankreich, hatte man sich bei solchen Zwischenreden schon frühe der Landessprache bedient, indessen blieb doch die kirchliche und lateinische Vorlesung die Hauptsache, bis allmälig bei weiterer Ausbildung der Nationalsprachen diese Darstellungen belebter wurden. Man liess nun die untergeordneten oder hassenswerthen Charaktere von Laien spielen, welche durch karikirten Ausdruck und barocke Verkleidung die Wirkung zu erhöhen suchten, und verlegte endlich im dreizehnten Jahrhundert, da dies Anstoss erregte und kirchliche Verbote zur Folge hatte, diese nun schon volksbeliebten Aufführungen ins Freie, wo sie dann an den Vorabenden der hohen Feste oder bei anderen Gelegenheiten mit grosser Theilnahme und nun mit wachsender Licenz vor sich gingen. Neben den

Hauptthergängen der heiligen Geschichte, welche durch Oster- und Weihnachtsspiele zur Anschaulichkeit gebracht wurden, wagte man nun auch Parabeln und Legenden zu dramatisiren, und selbst bei jenen heiligsten Gegenständen fand man Gelegenheit, leichtere und sogar burleske Scenen einzumischen, etwa so, dass man im Osterspiele die Frauen zum Einkaufe der Salben auf den Markt gehen und nun den Quacksalber mit seinem Narren allerlei derbe Schwänke sprechen liess. Indessen behielten diese Spiele dennoch immer den kirchlichen Charakter, indem bei den geeigneten Momenten die lateinischen Hymnen gesungen wurden, und dass durch diese Behandlung die religiöse Wirkung nicht litt, beweist schon die Nachricht, dass bei einer Darstellung der Parabel von den klugen und thörigten Jungfrauen, welche im Jahre 1322 im Wildpark bei Eisenach von Schülern und jungen Klerikern gegeben wurde, ein Markgraf von Meissen durch die Klagen der thörigten Jungfrauen und durch die Fruchtlosigkeit der Fürbitte der Maria so erschüttert wurde, dass er in Wahnsinn fiel *). In Deutschland blieb es in dieser Epoche bei solchen kirchlichen Spielen, obgleich sie, wie dieses Beispiel und die erhaltenen Handschriften beweisen, an Lebendigkeit der Darstellung zugenommen hatten; in Frankreich ging die angeborene dramatische Neigung schon einen Schritt weiter und löste sich völlig von der Kirche ab. Es fanden sich Volksdichter, welche komische Hergänge ohne Anknüpfung an die kirchliche Feier dramatisch behandelten, und nachdem ein Mal Bahn gebrochen war, wurden im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts diese Darstellungen immer häufiger; namentlich gaben die Legenden einen reichen, für romantische Ausbildung und Einmischung komischer Nebenpersonen sehr geeigneten Stoff, bei welchem gerade die fromme Tendenz eine grössere

*) Die oft angeführte Nachricht beruht auf dem Chronicon Sanpetrinum bei Mencken Scr. rer. Germ. III, p. 326; das „grosse thüringische Mysterium von den zehn Jungfrauen“ ist jetzt handschriftlich entdeckt und von Ludwig Bechstein, Halle 1855, herausgegeben. Andere deutsche Schauspiele dieser Zeit gaben heraus Mone, Altdeutsche Schauspiele (1841) und Schauspiele des Mittelalters (1846), Hoffmann, Fundgruben, Bd. II, Schönemann, zwei niederdeutsche Schauspiele, Hannover 1855. Vgl. als neue, sehr lesbare Uebersicht Dr. Karl Hase, das geistliche Schauspiel, Leipzig 1858.

Ablösung von kirchlichen Beschränkungen begünstigte *). Bisher war jedes Schauspiel ein neues Ereigniss, zu welchem man die Mitagirenden erst einüben musste; bei dieser wachsenden Vorliebe fanden sich dann aber auch bald Personen, welche aus der Schauspielkunst mehr oder weniger ein Gewerbe machten. Im vierzehnten Jahrhundert zog schon durch die französischen Städte eine Gesellschaft angeblich aus dem gelobten Lande kommender Pilger, welche die Passion darstellten, und im Anfange des fünfzehnten wurden in Paris sogar mehrere Gesellschaften privilegirt, und zwar mit einer bemerkenswerthen Theilung der Gegenstände, die confrairie de la passion für „Mysterien", heilige Gegenstände, die clercs de la Bazoche für sogenannte Moralitäten, Stücke allegorischen Inhalts, endlich sogar die enfans sans souçi für Farcen und Sottisen. Indessen war das eigentlich künstlerische Element bei diesen Spielen ein sehr geringes. Die Mitglieder jener Gesellschaften machten daraus nicht einen Lebensberuf, sondern waren Handwerker und Schreiber, welche ihre Künste nur bei festlichen Veranlassungen producirten, und vor Allem war, wie der ziemlich grosse Vorrath solcher dramatischen Werke uns erkennen lässt, ihr poetischer Werth nicht gross; dazu reichte überall die Entwickelung des psychologischen Elementes nicht aus. Sie enthalten wohl komische oder auch zarte und liebenswürdige Züge, aber von Charakteren ist noch keine Spur und die Ereignisse sind so grob motivirt, dass man unwillkürlich an Marionetten und an die sichtbaren Fäden denkt, von denen sie bewegt werden. Diese dramatische Literatur bestätiget also die Wahrnehmungen, die wir schon bei Betrachtung der Allegorie gemacht haben, und dient zur Erklärung der Vorliebe für diese. Man vermochte noch nicht Charaktere zu zeichnen, sondern nur wie auf beigehefteten Spruchzetteln zu benennen. Dann aber hängt diese Erscheinung ferner zusammen mit der unermüdlichen Schau- und Vergnü-

*) Monmerqué et Michel, Théatre français au moyen age, Paris 1839. — Das früheste Schauspiel: le jus Adam, enthält nur eine Reihe lose verbundener Volksscenen, in welchen der Verfasser, Adam der Buckliche aus Arras († 1240), seine Lebensschicksale sehr rückhaltlos zum Besten giebt. Die legendarischen Stücke aus dem vierzehnten Jahrhundert sind mehr dramatisch.

gungslust und mit der ganzen Aeusserlichkeit dieses Zeitalters, die wir jetzt näher betrachten wollen.

Fangen wir dabei mit den Elementen an, nämlich mit der Tracht*). Schon an ihr erkennen wir die grosse Verschiedenheit dieser Epoche von den vorhergegangenen. Seit dem Anfange des Mittelalters bis um diese Zeit war die Kleidung, trotz aller Klagen eifriger Sittenrichter, fast unverändert geblieben; jetzt dagegen finden wir sie in beständigem Wechsel. Der Verfasser der Limburger Chronik zählt im Laufe von vierzig Jahren sieben solche Aenderungen auf. Er ist sich bewusst, dass sie plötzlich und launenhaft erfolgen. Wer heuer, bemerkt er einmal, ein Meister unter den Schneidern sei, werde übers Jahr nur ein Knecht sein. Die Mode im neueren Sinne des Wortes hat also begonnen, und der Chronist selbst, obgleich er über die „grosse Hoffahrt" klagt, legt doch augenscheinlich Werth darauf und kann sich nicht enthalten, Einzelnes „gar zierlich" oder „gar fröhlich" zu finden. Es ist nicht nöthig, diesen Veränderungen im Einzelnen nachzugehen, da sie alle, obgleich unter einander abweichend, doch im Gegensatze gegen die bisherige Tracht das mit einander gemein haben, dass an die Stelle der weiten und meistens langen, oberhalb der Hüften durch einen Gürtel zusammengehaltenen Tunica jetzt nach dem Körper zugeschnittene Kleider treten. Das Wams bezeichnet durch seinen Schnitt die Taille; Aermel und Beinkleider sind enganliegend. Auch die Mäntel, die bisher nur aus einem geradwinkeligen Stücke bestanden, das über der Brust zusammengehalten wurde, erhielten einen künstlicheren Schnitt; sie wurden am Halse eng, unten weit gemacht, so dass sie den Körper vollständig verhüllten und ringsumher weit abstanden, weshalb man sie statt ihres gewöhnlichen Namens Hoike auch Glocken nannte. Es kam dadurch ein pikanter und charakteristischer Gegensatz in die Bekleidung; denn während bisher wie in der an-

*) Vergl. als neueste, erzählende Behandlung des Gegenstandes: Die deutsche Trachten- und Modenwelt, von Jacob Falke. 1. Bd. Leipzig 1858.

tiken Tracht Mantel und Tunica beide die Körperbildung unbestimmt andeuteten, hatte man jetzt theils ganz weite Kleider, welche sie gar nicht erkennen liessen, theils ganz enge, welche sie möglichst deutlich zeigten. Neben dem Mantel wurde zwar auch eine Art Oberrock immer häufiger, der Tappert (Tabardus), der weit und faltig über den Hüften durch den Gürtel zusammengehalten war und von da nach unten offen stand, um das kostbare Futter zu zeigen; aber auch dieser war so verhüllend, dass man, da er von beiden Geschlechtern getragen wurde, sich beklagte, sie nicht unterscheiden zu können. Um so mehr überbot man sich, die Unterkleider immer enger zu machen. Die Männer, sagt der Chronist, „nestelten" sich hinten und vorn hart zu und gingen „hart gespannt". Dabei wurden die Schösse immer mehr gekürzt; eine Neuerung, die ernsten und ehrbaren Leuten anstössig war *). Diese enge und kurze Jacke hiess im Französischen bezeichnend: Côte-hardie, im Deutschen: Schecke, Wams oder Lendner. Aeltere Männer behielten die lange Tunica bei, doch war auch sie zugeschnitten, in Falten genäht, deren Zahl die Mode bestimmte, eng über den Hüften, weit auf der Brust, bis auf den Gürtel aufgeschlitzt, und oben mit einer Art Krause oder zierlichem Rande versehen, „gemützert und geflitzert". Dazu kamen denn für festliche Gelegenheiten noch besondere Zierden. Herren, Ritter und Knechte trugen, wenn sie „hoffahrteten", lange, offene Oberärmel oder Lappen, welche bis auf die Erde herabfielen (Stauchen), und Gelegenheit gaben, mit dem Futter, das nach Maassgabe des Ranges aus mehr oder weniger kostbarem Pelzwerk oder anderen Stoffen bestand, zu prunken. Die Unterärmel hatten dagegen manschettenartige Vorstösse (Preisgen), welche über die Hände fielen. Endlich liebte man auch bunte, auffallende Farben und machte namentlich die Erfindung, die Kleider aus zwei verschiedenfarbigen Stoffen, mitten durchgetheilt (im Französischen: mi-partie) zusammenzusetzen. Auch die Frauen trugen enge Mieder und faltige, weite Röcke, um die Feinheit der Taille herauszuheben, die auch

*) Der zweite Fortsetzer des Wilhelm von Nangis: Vestes strictissimae, usque ad nates decortatae. Auch Chaucer spottet darüber so wie über die Buntscheckigkeit der Tracht.

von Dichtern als eine Schönheit erwähnt wird *). Kleid und Hemde wurden ausgeschnitten, so dass, wie der Chronist rügt, die halbe Brust zu sehen war. Dabei trugen die Frauen zwei Kleider, das Oberkleid mit herunterhängenden Aermeln**) und kürzer, so dass man das Unterkleid, und an den Seiten aufgeschlitzt, dass man auch das Futter sah, auf dessen Wahl auch hier Rang und Stand Einfluss hatten. Der Gürtel wurde durch die Enge der Kleider nutzlos und daher oft fortgelassen, oft aber auch als Schmuck doppelt, unter der Brust und über den Hüften, getragen und dabei möglichst kostbar gemacht. Dante nennt daher Gürtel und Halsketten den Schrecken der Väter und Ehemänner ***). Bei der Kopftracht machte sich eine ähnliche Koketterie des Verhüllens geltend, wie bei den Mänteln; im vierzehnten Jahrhundert wurden nämlich für beide Geschlechter die sogenannten Gogeln Mode, die ihren Namen von den mönchischen Kaputzen (cuculli) haben und wie diese den Kopf so verhüllten, dass nur das dadurch eingerahmte Gesicht zu sehen war; sie hafteten indessen nicht immer an einem Kleide, sondern nur an einem Kragen desselben Stoffes, der Hals und Schultern umschloss und über den Kopf gezogen oder vorn zugeknöpft wurde. Diese scheinbar finstere und mönchische Verhüllung wurde aber theils durch die bunte Farbe des Stoffes, theils durch die wechselnden und phantastischen Formen, die man daran anbringen konnte, ein fruchtbares Thema der Eitelkeit. Die Frauen trugen sie zunächst in mannigfacher Weise ausgezackt oder „gezattelt", dann mit langen, zuweilen zwei Ellen lang herunter hängenden oder um Kinn und Hals geschlungenen Zipfeln, oder „geknäuft", oben mit einem Knopfe zusammengefasst, oder gesteift, dass sie sich wie Hörner auf beiden Seiten hoben, oder, wie die Limburger Chronik klagt, „vorn zu Berge stünden über das Haupt, als wenn man die Heiligen malet mit den Diademen"; endlich wurden sie wirklich kugelförmig. Daneben erhielten sich dann die Schleier und Kopftücher, theils als züchtig verhüllende

*) Strutt, Dresses, p. 73, giebt Beispiele.

**) Eine Frankfurter Kleiderordnung von 1350 verbietet, diese Lappen länger als eine Elle zu haben.

***) Dante, Parad. XV, v. 112.

Tracht älterer Frauen, theils als festlicher Schmuck, bei welchem der Stoff und die Art des Tragens Reichthum und Stand bezeichnen konnten. Auch der Schnitt der Haare wechselte; bald trug man sie lang, wogegen die Kirche früher so sehr geeifert hatte, bald kurz geschnitten; die Frauen fassten die langen, wallenden Haare in Flechten zusammen, welche herunterhingen oder um die Ohren gelegt wurden; die Männer erschienen mit „Krollen", dicken Locken, über den Ohren. Dagegen kam das Tragen des Bartes fast ganz ausser Gebrauch; Fürsten und Ritter wenigstens sind auf ihren Grabmälern durchweg rasirt. Die Fussbekleidung war zwar ein Mal vorübergehend stumpf, aber im Ganzen erhielt sie sich spitz und ging endlich in die berüchtigten Schnabelschuhe (poulaines) über, deren Spitzen sich zu so monströser Höhe erhoben, dass man sie zuletzt, um nicht am Gehen gehindert zu sein, mit silbernen Ketten am Beine befestigte *). Noch wunderlicher und renommistischer war dann die Sitte, sich mit Schellen und Glöckchen zu behängen, welche am Gürtel, dem „Dusing", oder an einem um die Schulter hängenden Bande befestigt, jede Bewegung verkündeten. Herren und Damen trugen sie, anfangs jedoch, wie es scheint, nur die der vornehmen Gesellschaft, bis sie am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts auch in den ehrbaren städtischen Kreisen Zugang fanden. Bezeichnend ist, dass schon während ihrer Blüthezeit (1381) ein Graf von Cleve eine Geckengesellschaft stiftete, bei deren Versammlungen jedes Mitglied möglichst mit Schellen ausgestattet und deren Ordenszeichen ein Narr mit Schellen war, so dass der Humor diese übermüthige Tracht gleich von ihrem Entstehen begleitete.

Uebrigens waren auch sonst alle Missbräuche der Eitelkeit im Gange; Schminke, die freilich fast keinem Zeitalter ganz unbekannt war, wird häufig gerügt, junge Stutzer liessen sich Locken brennen, und neben den Schnabelschuhen der Männer

*) Ein englischer Chronist erzählt dies ausdrücklich; man nannte sie übrigens hier Cracowys oder Pykis und hielt sie für böhmischen Ursprunges. Pauli, Gesch. von England, IV, 651. Vgl. oben Bd. IV, Abth. 2, S. 32; es ist sonderbar genug, dass diese unnatürliche und unbequeme Tracht wiederholt im Mittelalter in Gebrauch kam.

kommen die langen Schleppkleider der Frauen in Aufnahme. Die Zahl wechselnder Namen zur Bezeichnung feiner Verschiedenheiten des Schnittes ist unerschöpflich und ihr Verständniss um so schwieriger, da sie aus einer Sprache in die andere übergingen. So ist das Wort: Sorkett, das im Deutschen für das Oberkleid der Frauen gebraucht wird, offenbar aus dem französischen Surcote entstanden, während das deutsche Wort Wams bei Franzosen und Engländern in Gambeson verwandelt ist. Häufig bedeuten diese Namen neben der Eigenthümlichkeit des Schnittes auch eine bestimmte Art des Stoffes, für deren Mannigfaltigkeit die Industrie schon eine reiche Auswahl bot *).

Auch die Bewaffnung änderte sich mehrmals im Laufe der Epoche, freilich nicht aus Schönheitsrücksichten, sondern in Folge der veränderten Kriegsgebräuche und namentlich, um den Rittern die bisher behauptete Uebermacht bei der zunehmenden Verwendung des Fussvolks zu erhalten. Am Ende des dreizehnten Jahrhunderts bestand die ritterliche Rüstung noch, wie seit langer Zeit, aus dem Panzerhemde, unter welchem man das wattirte Wams trug, dem konischen oder cylindrischen Helm und dem bald kleineren, bald grösseren Schilde. Man rechnete, dass hundert so bewaffnete Ritter es mit tausend Mann des leichtbewaffneten Volkes aufnähmen **). Dann kam im Anfange des Jahrhunderts eine schwerere und zugleich prachtvollere, und endlich, etwa seit der Mitte desselben, wieder eine leichtere Bewaffnungsart auf. Bei jener deckte man Brust und Rücken durch einen über dem Panzerhemde getragenen Plattenharnisch, der an

*) Bei dem Tode des Grafen Amadeus VI. von Savoyen 1383 liess seine Wittwe aus verschiedenen französischen und belgischen Städten 22 verschieden benannte schwarze seidene und wollene Stoffe kommen. Cibrario, Economia politica.

**) Chronicon Colmariense (Schlosser, Mittelalter III, 2, S. 210) bei Gelegenheit der Schlacht bei Worms zwischen Adolph von Nassau und Albrecht 1298: Armati reputabantur, qui galeas ferreas in capitibus habentes, et qui Wambasiam i. e. tunicam spissam e lino et stuppa vel veteribus pannis consutam, et desuper camisiam ferream i. e. vestem ex circulis ferreis contextam. Ex his armatis centum mille inermes laedi poterant. Die „inermes“ sind auch Kriegsleute, nur nicht „armati“, nicht Schwerbewaffnete.

den Seiten zugeschnallt wurde und mit zierlich ausgezackten Blättern über die Hüften fiel. Vor- und Rückseite des Panzers waren dann durch metallene, mit Löwenköpfen oder in ähnlichen Formen verzierte Schulterstücke verbunden. Das Schwert, an einem breiten, mit Platten und Schnallen besetzten Gurte hängend, und der an der rechten Seite getragene Dolch waren an ihren Griffen mit Ketten versehen, die an zwei Agraffen auf der Brust befestigt waren, damit der Ritter nach Bedürfniss sie fallen lassen konnte und nicht in die Scheide zu stecken brauchte. Dazu kamen Arm- und Beinschienen von gepresstem Leder oder von steifer, mit eisernen Knöpfen oder Ringen durchzogener Watte, eiserne „Böcklein“ auf Knien und Ellenbogen und eiserne Handschuh. Das lange Obergewand, das seit den Kreuzzügen gebräuchlich gewesen war, und bald auch der Schild wurden dabei als überflüssig und hindernd fortgelassen, so dass die Gestalt schlanker erschien und der Ritter sich in dieser, wenngleich schwereren Rüstung vermöge ihres engen Anliegens leichter bewegen konnte. Die Hauptzierde war der Helm, der unter Beibehaltung der cylindrischen Form oben noch einen Aufsatz erhielt mit der dem Stande des Ritters angemessenen Krone und einem aus dem Wappen genommenen Schmuck von Hörnern, Thierköpfen und dergleichen *). Indessen war dieser prunkende Helm nicht eben sehr praktisch, man setzte ihn wegen seiner Schwere erst im Augenblicke des Kampfes auf, und liess ihn bis dahin von einem Knappen auf einer Stange tragen; auch setzte man ihn nicht auf den blossen Kopf, sondern brauchte noch eine besondere Haube (coife, cerveillière) entweder von Eisen und gefüttert, oder blos von Tuch oder Leinen **). Daher ging man denn auch später für den Kriegs-

*) Deutsche Grabsteine mit solcher Bewaffnung sind der des Berthold von Zähringen im Freiburger Münster, über hundert Jahre nach seinem im Jahre 1218 erfolgten Tode gemacht, noch ohne gekrönten Helm (Moller Denkmale Band 2). Graf Dietmar zu Nienburg um 1350 bei Puttrich I, Serie: Anhalt Bl. 12. Johann von Falkenstein, † 1365, in der Klosterkirche zu Arnsburg, Müller, Beiträge II, S. 41. — Englische Beispiele bei Stothard, monumental effigies, p. 49, 56.

**) Froissard erwähnt beider Art Hauben.

gebrauch von dieser Bewaffnungsart ab; man behielt zwar die Arm- und Beinschienen bei, beschwerte die Rüstung aber nicht mehr mit so vielen eisernen Platten, liess jene Helme ganz fort, und bedeckte das Haupt in der Schlacht mit einem einfachen Becken von Eisen (bassinet). Diese Neuerung kam wahrscheinlich in den französisch-englischen Kriegen auf, wo zuerst das Fussvolk, besonders von den Engländern, mit grossem Erfolg verwendet wurde, und man daher die Nothwendigkeit einsah, auch die Reiterei in mehrzähligen und leichteren Schaaren in die Schlacht zu führen. Indessen finden wir sie auch schon um 1350 in Deutschland. Man bezeichnete nun auch die Stärke der Kriegsheere nach der wirklichen Anzahl der „reisigen Leute" oder der bestimmten Waffen, nicht mehr wie anfangs nach der Zahl der gekrönten „Helme", bei welchen dann immer die nicht genau bestimmte Zahl der Knappen und sonstigen Begleiter der Ritter vorausgesetzt war *). Bei festlichen Gelegenheiten und Turnieren behielt man indessen jenen Helmschmuck noch lange und weit über die Gränzen dieser Epoche hinaus bei, bis er endlich ganz ausser Gebrauch kam und nur im Wappenschilde paradirte. Die Pracht und Schönheit der Rüstung war ein Gegenstand des Wetteifers und fast eine Ehrensache; minder Vermögende erschöpften sich darin, und nicht selten bestand ihr ganzer Besitz in ihrem Waffenschmucke. Dieser Luxus konnte sogar gefährlich werden, indem er dem Ritter in der Schlacht eine Ueberzahl von Gegnern, auch wohl eine illoyale Behandlung

*) Froissard, Lib. I, ch. 64. En ce temps (1337) parloit on de heaumes couronnés et ne faisaient les seigneurs nul compte d'autres gens d'armes, s'ils n'étaient à heaumes et à tymbres couronnés. Or est cet état devenu tout autre maintenant (Froissard schrieb nach 1357) que on parle de bassinets de lances ou de glaives, de haches et de jaques. Die Limburger Chronik bestimmt den Zeitpunkt dieses Uebergangs auf 1350. Bis dahin „rüsteten sich Herren, Ritter, Knechte und Bürger mit Platten und gekrönten Helmen, und wurden die reisige Leut geacht an 100 oder 200 u. s. w. gekrönter Helme" (S. 21). Bald darauf aber (S. 27) „vergingen die Platten in diesen Landen, und die reisigen Leute, Herren, Ritter, Knechte und Bürger, führten alle Schuppen (ein wattirtes Oberwams mit blossen Armlöchern oder halben Aermeln), Panzer und Hauben. Da achtete man reisige Leute also an 100, 200 u. s. w. Hauben".

zuzog *). Die grossen Heerhaufen waren in der Regel noch nicht uniformirt; gewisse Waffenstücke waren zwar für Lehnsleute und Söldner vorgeschrieben, aber es kam nur auf den Nutzen, nicht auf die Form an. Indessen waren die flandrischen Städte schon auf den Gedanken gekommen, ihre Soldtruppen selbst zu bekleiden und sie nach der Farbe ihrer Röcke zu benennen **), und auch die aufgebotenen Schaaren nahmen öfter eine im Wesentlichen gemeinsame Tracht an; so pflegten die englischen Bogenschützen grün gekleidet zu gehen ***). Grosse Vasallen zogen auch wohl mit einer Zahl gleichgekleideter Lehnsleute heran, und ebenso trugen die Mitglieder der Ritterorden ihre Abzeichen und gleichgeformte Waffen und Kleider, so dass sich in der allgemeinen Mannigfaltigkeit doch schon Gruppen sonderten. Ueberhaupt fehlte es nicht an Abzeichen für die verschiedenen Stufen der Lehnsgewalt, und man suchte Würde und Reichthum oder auch individuelle Beziehungen durch Gestalt und Farbe der Waffentracht auszudrücken. Einzelne Ritter und Fürsten nahmen manchmal gewisse Farben aus freier Wahl und ohne Rücksicht auf ihre Wappen so bleibend an, dass die Geschichte sie noch jetzt danach benennt. Unter den Grafen von Savoyen folgt ein rother Graf auf einen grünen, beide so nach den Farben genannt, in denen sie und ihr Gefolge auf den Turnieren erschienen, und Englands schwarzer Prinz war schon unter diesem Namen in Frankreich gefürchtet.

Ein ausrückendes Heer in seinem noch unversehrten Waffenglanze giebt zu allen Zeiten ein anziehendes Bild, aber in keiner wohl mehr, als in dieser, wo neben den Anfängen der Ordnung und Regelmässigkeit sich das freie Spiel der Persönlichkeit geltend machte, wo Form und Farbe nicht bedeutungslose Unterscheidungen bildeten, sondern eine bestimmte Sprache redeten, ernste Erinnerungen hervorriefen, und den Ausdruck verschiedener Charaktere ritterlicher Kühnheit oder doch phan-

*) Ein edler Knappe, Neffe des nachherigen Papstes Clemens VI., wird gegen Kriegsgebrauch, da er sich ergeben will, getödtet, par convoitise de ses belles armures. Froissard I, chap. 98.

**) Felix de Vigne, recherches sur les costumes des Gildes, pag. 35.

***) Pauli, Geschichte von England, IV, 656.

tastischen Uebermuthes gaben. Man kann sich daher nicht wundern, wenn Froissard es gern ausmalt, wie Banner und Fähnlein flattern, Ritter und Knappen in leuchtenden und zierlichen Rüstungen über das Feld sprengen, Pferde mit reichen Wappenstickereien vorbeigeführt werden; wenn er dann prüfend und mit Kennermiene hinzufügt, dass es von grosser Schönheit und untadelhaft gewesen *).

Allerdings sind die Trachten dieser Zeit, sowohl die ritterlichen wie die der Bürger, keineswegs durchgängig geschmackvoll oder auch nur zweckmässig; die Schnabelschuhe, die ellenlangen, bis zur Erde herabhängenden Ueberärmel, die Farbenverschiedenheit der beiden Körperhälften sind geradezu hässlich und verkehrt, die vielen ausgezackten Ränder der Kleider, die Buntfarbigkeit der Muster, der Ueberfluss an goldenen und silbernen Zierrathen, mit denen sich die Frauen und die Vornehmen behängten, gaben der Erscheinung einzelner Gestalten etwas Unruhiges und Ueberladenes. Indessen war doch meist dafür gesorgt, dass die Körperform deutlich hervortrat, so dass sich jene Uebertreibungen als Zusätze und Anhängsel von ihr ablösten und, wenn auch an sich weder einfach noch edel, doch durch ihre Art und Gestaltung, Ausdehnung oder Beschränkung den Vortheil individuellen Ausdrucks gewährten. Mag daher diese Tracht das Gepräge von Sinnlichkeit und Eitelkeit, Hoffahrt und bizarrer Willkür tragen, sie ist jedenfalls weder plump noch langweilig und musste bei Versammlungen grosser Menschenmassen den Eindruck eines jugendlichen, lebensfrohen Wesens, ein heiteres, glänzendes Bild geben, das nicht blos das Auge, sondern auch den Sinn beschäftigte, indem sie ihm die Verschiedenheiten der äusseren Verhältnisse, namentlich der vielgetheilten Gewerblichkeit, und selbst der Charaktere und Lebensansichten in scharfer Ausprägung vorführte.

Und an solchen Versammlungen buntgeschmückter Menschenmassen war kein Mangel; derselbe Trieb, welcher diese Gestaltungen der Tracht erzeugte, brachte auch eine Festlust hervor, wie sie kaum in anderer Zeit, wenigstens nicht so auf-

*) Livre I, ch. 93. Certes c'étoit de grande beauté que de voir sur les champs bannières et pennons ventilés . . . .; que rien n'y avait à amender.

fallend, so öffentlich, so malerisch dagewesen war. Es ist, als ob die Unglücksfälle, welche die Welt gerade jetzt so häufig und so erschütternd heimsuchten, bei der grossen Menge nur die Vergnügungssucht und Lachlust gesteigert habe. Kaum sind die zahllosen Todten bestattet, welche die Seuche hingerafft, kaum die Trümmern der im Erdbeben gestürzten Gebäude aufgeräumt, kaum die verheerenden Kriegsschaaren, die wilden Volkshaufen, welche unter dem Vorwande des Judenhasses plündernd umherschwärmten, die Geisseler mit ihrem jedenfalls ernste Gedanken erregenden Aufzuge vorübergegangen, so schlagen überall die Wellen der Lust höher empor wie je. Gerade unter der unglücklichen Regierung Königs Johann von Frankreich, während er selbst in der Gefangenschaft war, die Engländer das Land verwüsteten und der Aufruhr des Landvolkes die Gefahr auf das Aeusserste steigerte, erreichte auch der Luxus des französischen Adels seine grösste Höhe. Während im südlichen Deutschland eine kaum überstandene Hungersnoth, Ueberschwemmungen, Feuersbrünste, blutige Fehden, ungewöhnliche Verbrechen die Gemüther ängstigten und aufregten, so dass sie überall drohende Gespenster sahen und sich mit fabelhaften Schreckgerüchten, z. B. von einem nahen Einfalle der Tartaren, herumtrugen, verbanden sich in dem Städtchen Ueberlingen am Bodensee sieben reiche Bürgerssöhne zum lustigen Leben und tobten nun zum Aerger ihrer Mitbürger so lange, bis sie ihr Vermögen fast ganz vergeudet hatten und nun den Rest dazu verwandten, mit Pfeifern und Paukenschlag auszuziehen, um in der Lombardei Kriegsdienste zu suchen *). Dass vorübergehende öffentliche Leiden solche Gegenwirkung hervorbringen, ist psychologisch zu erklären; beschreibt doch schon Thukydides die Ausgelassenheit nach der Pest in Athen ganz ähnlich, wie Boccaz sie in Florenz in diesem Jahrhundert fand. Aber dass sich dieselbe Erscheinung immer wiederholte, dass die Dauer und Wiederkehr der Unglücksfälle den Leichtsinn nicht demüthigte, ist diesem Zeitalter eigenthümlich.

Den ersten Rang im Luxus und in der Veranstaltung

*) Der Chronist Johann von Winterthur (ed. G. v. Wyss, Zürich 1856) erzählt diese Anekdote.

prachtvoller Feste behauptet Frankreich. War auch die dramatische Kunst als solche, wie wir gesehen haben, hier wie überall noch in ihrer Kindheit, so war doch der Umfang und das Gepränge der öffentlichen Schauspiele grösser, als in den anderen Ländern. Der Hof und die städtische Behörde von Paris wetteiferten, die unruhige und gedrängte Bevölkerung damit zu unterhalten; alle grossen kirchlichen Feste und alle freudigen Ereignisse der königlichen Familie wurden damit begangen. Es handelte sich dabei nicht um wirklich gesprochene Dramen, sondern mehr um stumme, vielleicht von Gesang oder von beschreibenden Versen eines Sprechenden eingeführte und erläuterte Handlungen oder Bilder, bei denen aber hunderte von Personen thätig waren, und welche Bühnen von gewaltigem Umfange erforderten, gewöhnlich in drei Stockwerken, um neben den irdischen Hergängen auch Himmel und Hölle zu zeigen. Oft begnügte man sich nicht mit Einer Bühne, sondern zog von einem Bilde zum andern; bei der Einholung der nachher so verhassten Isabella von Bayern als Gemahlin des jungen Königs Carl's VI. im Jahre 1389 waren der Schaustellungen so viele, dass der Zug erst Nachts bei Notre-Dame anlangte. An mechanischen Vorrichtungen, um Wunder oder übernatürliche Erscheinungen darzustellen, fehlte es dabei nicht. Eben bei jenem Einzuge der Isabella war an einem der Haltepunkte die Einrichtung getroffen, dass (wie Froissard erzählt) Engel von oben herunterschwebend ihr eine Krone aufsetzten, und in einem 1378 bei der Anwesenheit Kaiser Carl's IV. in Paris gegebenen Schauspiele aus den Kreuzzügen kamen sogar Schiffe auf die Bühne. Die Schaulust war unermüdlich; ein vor Carl VI. im Jahre 1380 dargestelltes Mysterium hatte 23 Abtheilungen, und eine Darstellung der Schöpfungsgeschichte in London im Jahre 1409 spielte acht Tage *). Zusammenhängend mit dieser Schaulust war die Sitte der Maskenfeste, welche in diesem Jahrhundert aufkam und

*) Onésime le Roy, études sur les mystères. Paris 1837. Wachsmuth, Sittengesch. IV, 215. Das fünfzehnte und sechszehnte Jahrhundert konnte noch mehr vertragen; wir wissen von Aufführungen in Valenciennes und Bourges, welche 25, ja sogar 40 Tage währten. Vgl. Girodot, le drame au XVI. siècle in Didron Annales archéologiques, XIII, 16 ff.

beliebt wurde, und bei denen es wild genug herging, wie die bekannte Geschichte des unglücklichen Carl VI. beweist. Aber auch ohne solche besondere Veranstaltungen wurde jede Handlung der Fürsten und Grossen zu einem Volksfeste. Dahin gehörten Reichstage und Zusammenkünfte der Herrscher, die freilich, wie jener scheinbare Gerichtstag Kaiser Ludwig's von Bayern im Jahre 1338 zu Coblenz, oft wirklich nur Schauspiele waren, dann aber auch alle Familienfeste. Bei der Hochzeit des Markgrafen Waldemar von Brandenburg zu Rostock im Jahre 1310 belief sich allein die Zahl der zu Rittern geschlagenen Knappen auf 1700; die Menge der Herzoge, Grafen, Barone, der Ritter in goldglänzenden Rüstungen, der Edeldamen war unzählbar, die Stadt konnte sie nicht fassen, es war daher ein Lager von scharlachrothen Zelten aufgeschlagen; Wein, Bier und Meth flossen in Brunnen und selbst die Specereien, deren man zu den Mahlzeiten bedurfte, bildeten ganze Schiffsladungen *). Noch viel pomphafter und geräuschvoller waren natürlich die Krönungsfeste des Kaisers oder des Königs von Frankreich. Zu diesen ausserordentlichen und seltenen Festen kamen dann die Turniere der Rittergesellschaften, die Feierlichkeiten, mit denen die Städte den Besuch fürstlicher Personen oder frohe Ereignisse begingen, und endlich die grösseren Kirchenfeste, welche in Kathedralen und reichen Klöstern immer von prachtvollen Aufzügen, Schauspielen und anderen Ergötzlichkeiten begleitet waren und daher auch durch diesen Reiz nahe und entfernte Gäste herbeizogen.

Neben diesem Luxus bestanden in vielen Beziehungen noch sehr primitive, fast rohe Gebräuche. Bei Mahlzeiten wurden die Gäste in vielen Gegenden paarweise bedient, so dass zwei, und zwar häufig ein Herr und eine Dame, nur einen Teller und einen Becher hatten, woraus sich dann viele sorgfältig erlernte Regeln des guten Benehmens ergaben. Gabeln kamen zwar in diesem Jahrhundert mehr in Gebrauch, nachdem man sich bisher statt ihrer kleiner Messer bedient hatte, dagegen kannte man Servietten noch lange nicht. Der Vorschneider zerlegte den Braten kunstgerecht auf einem dazu bereiteten flachen Brodte, dessen

*) Johannes Victorinus in Boehmer Fontes hist. germ. I, 367.

Unterlage eine hölzerne oder silberne Tafel bildete. Dabei aber zeigte man dann an Geräthen und bei Anrichtung der Speisen möglichste Pracht. Der Gebrauch silberner und goldener Geschirre war in diesem und im folgenden Jahrhundert mehr als je ausgedehnt. Selbst in Wirthshäusern setzte man den Gästen silberne Becher vor, und in adelichen und bürgerlichen Häusern waren Schmuck und Silberzeug weit über Bedürfniss vorhanden. Es war dies Luxus und Wirthschaftlichkeit zugleich, denn ein solcher Besitz war eine Art der Anlage von Kapitalien, die man im Nothfalle leicht versilbern konnte, und die ihre Zinsen durch ihren festlichen Glanz abtrugen. In fürstlichen Häusern, obgleich auch da diese Schätze nicht gegen den Schmelztiegel gesichert waren, suchte man doch den Werth des Stoffes durch die Kunst der Bearbeitung zu erhöhen. Auf der Tafel König Philipp des Schönen sah man ein silbernes Becken, in welches der Wein sich aus den Rachen von Bären und Leoparden ergoss und worin Schwäne und Sirenen schwammen. Andere Tafelaufsätze enthielten figürliche Darstellungen, etwa das Schloss der Liebe oder sonst Scenen eines Romans, oder sie stellten Schiffe vor, welche die grossen Braten trugen, während daneben auf silbernem Meere kleine Nachen mit süssem oder scharfem Beiwerk angebracht waren *). Dem reichen Geräthe entsprachen dann auch die Speisen, unter denen nicht blos der Fasan oder Pfau, die das Ehrengericht ausmachten, sondern auch Eber, Lämmer, grosse Fische vergoldet und mit allerlei glänzenden oder scherzhaften Zierden geschmückt waren. Es versteht sich, dass die Zahl der Gänge gewaltig gross war, meistens stark gewürzte Fleischspeisen und am Schlusse süsses Backwerk. Auch die Bedienung war dann mehr oder minder bedeutsam; bei Krönungsmahlzeiten wurden Kaiser und Könige und selbst gerin-

*) Eine urkundliche Beschreibung der 30 Schiffe dieser Art, welche bei der Vermählung Karl's des Kühnen in Brügge 1467, jedes 7 Fuss lang, mit Masten und Takelwerk, zwischen Felsen und Seethieren, mit ihren vier, Limonen, Kapern, Oliven u. dgl. enthaltenden Nachen auf der Tafel anlangten, giebt die Rechnung bei de Laborde, ducs de Bourgogne, II, 3, pag. 322. Innerhalb unserer Epoche ist ein ähnliches Schiff bei der Mahlzeit des Herzogs von Berry in einer Miniatur nachzuweisen. Waagen in v. Quast Zeitschrift II, S. 232.

gere Fürsten *) von ihren vornehmsten Vasallen auf edeln Rossen bedient, welche nach vollbrachtem Ehrendienste den anwesenden Spielleuten und Gauklern zufielen; bei minder feierlichen Gelegenheiten trugen Pagen in phantastischer, oft maskenartiger Tracht, etwa als Saracenen, die Speisen auf.

Es ist natürlich, dass diese Festlust nicht blos den Tagen der Feier zu Gute kam, sondern gerade wegen der Unvollkommenheit des Transportes und mancher Hülfsmittel lange Vor- und Nachfreuden gab. Wie malerisch muss schon der Anblick der Landstrassen bei der Annäherung eines solchen Festes, wie jener Hochzeitsfeier des brandenburgischen Fürsten in Rostock, gewesen sein. Damen und Herren in bunter Reisetracht, reitend oder in Sänften liegend **), die von Pferden oder Menschen getragen wurden, Knappen in ihren Rüstungen, Wagen und Saumthiere, die in mehr oder weniger geschmückten Truhen und Kisten die vielen Bedürfnisse und Kostbarkeiten trugen, welche vornehme Reisende damals mit sich zu führen pflegten. Dann wieder Krämer, fahrende Leute aller Art, Gaukler mit ihrem Apparat, Thierführer und Bänkelsänger, und dazwischen Pilger, Mönche, Kranke und Bettler, die bei dem Feste ihre Rechnung zu finden hofften. Auch ohne so ungewöhnliche Veranlassung waren die Landstrassen belebter als je. Das Mittelalter hatte nie die bürgerliche Ruhe des achtzehnten Jahrhunderts gekannt; alle Geschäfte wurden persönlich betrieben und erforderten Reisen; Ritter und Geistliche, Bürger und Mönche waren beständig unterweges. Aber gerade jetzt, wo die Kreuzzüge aufgehört hatten, wo auch die deutschen Könige ihre Römerzüge nur selten und meistens nur mit geringem Gefolge antraten, nahm diese Unruhe mehr zu als ab; zu den geschäftlichen

*) So Kurfürst Balduin von Trier bei seinem Huldigungsmahle, wie der schon erwähnte Codex seiner Denkwürdigkeiten im Archive zu Coblenz ergiebt.

**) Vornehme Damen bedienten sich auch der Wagen; in Ehecontracten wurde manchmal ein solcher stipulirt; es waren schwere vierräderige Karren mit reichen Teppichen bedeckt, die aber nur zu kleineren Ausflügen dienten und bei dem schlechten Zustande der Strassen auf Reisen zu unbequem waren Selbst Fürstinnen reisten deshalb in Sänften oder zu Pferde. Cibrario a. a. O. II, 141, und Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier v. v. char und litière.

Reisen, welche Handel, Lehnsdienst, geistliche Missionen, Nationalkriege oder Privatfehden erforderten, kamen die mehr willkürlich gewählten. Die Kunde von den Kreuzzügen der Väter liess die Enkel nicht ruhen, die Wanderlust erzeugte Gelübde und nahm auch ohne solche fast den Charakter einer religiösen Pflicht an. Einzelne pilgerten noch immer nach dem gelobten Lande und hatten dann, weil sie nicht mehr in Heeresmassen einherzogen, um so abenteuerlichere Ereignisse; Andere wallfahrteten nach Preussen oder Spanien, wo man sich noch gegen Heiden und Mauren schlug. Bei der leichten Erreichbarkeit dieser Schauplätze heiliger Kriege scheint es wenigstens bei den französischen Rittern Regel gewesen zu sein, dass jeder in seinem Leben eine solche „Reise" mache; Froissard nennt es geradezu „le voyage de Prusse", etwa wie man heute bei einem Künstler von seiner Reise nach Italien sprechen würde. Es geschieht selbst während der englischen Kriege. Wer das nicht konnte, unternahm dann eine Pilgerfahrt nach irgend einem berühmten näheren oder entfernteren Wallfahrtsorte, wo Leute der verschiedensten Stände und Zwecke in der bunten Mischung zusammentrafen, welche Chaucer so humoristisch geschildert hat. Rückte nun gar die Jubelfeier von Rom heran, die Bonifaz VIII. im Jahre 1300 eingeführt hatte und deren Wiederkehr im Laufe dieses Jahrhunderts von 100 anfangs auf 50, dann auf 33 Jahre gesetzt wurde, so machten sich ganze Völkerschaften auf den Weg, so dass man die Pilger in Rom täglich nach Hunderttausenden rechnen konnte. Dann kamen die stürmischen Züge der Geissler oder ähnlicher, von plötzlichen Aufwallungen fortgerissener Pilger, dann wieder abenteuernde Ritter, wie Froissard sie einige Male nennt, die zur Ehre ihrer Damen in auffallender Tracht herumzogen und Kämpfe herausforderten, dann Söldner, welche Dienste suchten oder nach beendetem Kriege heimkehrten. Wohl dem Lande, wenn sie sich nicht zu Raubschaaren gesellten. Selbst die Kriegsunternehmungen der Fürsten waren oft so leichtsinnig und mit so geringen Mitteln unternommen, dass man sie geradezu nur als Aeusserungen abenteuernden Muthes ansehen kann, und dass sie nur dazu dienten, die Strassen mit neuen Abenteurern zu be-

völkern. Wichtig war es dann, dass die allgemeine Wanderlust einzelne Reisende, wie den englischen Ritter John von Maundeville († 1378), oder den klugen venetianischen Handelsmann Marco Polo weit über die Gränzen des Abendlandes hinaus in ferne Länder fast mährchenhaften Klanges verlockte, wo sich neben der Sucht nach Abenteuern oder Gewinn doch schon ein Trieb der Forschung in ihnen regte. Ihre anziehenden und lehrreichen Erzählungen, welche, wenn auch nicht ohne phantastische Einmischung, doch schon schärfere und richtigere Beobachtungen zeigen, als in der vorigen Epoche, wirkten als eine Lieblingslectüre des Jahrhunderts überaus anregend auf ihre Zeitgenossen, indem sie den Gesichtskreis erweiterten, den Sinn für Völker- und Erdkunde erweckten und dadurch das Auge auf die bisher missdeuteten oder übersehenen Wunder der Natur leiteten. Jene Unruhe und Beweglichkeit, welche zunächst nur als sinnliche Genusssucht erschien, diente also auch höheren Zwecken und vermittelte den Uebergang in die Anschauungsweise eines neuen Zeitalters.

Es ist eine unruhige und widerspruchsvolle Zeit, welche ich in diesen geschichtlichen Skizzen zu schildern versucht habe. Die schärfsten, schwer zu vereinigenden Gegensätze stehen oft dicht neben einander, die Naivetät des Gefühls und die zunehmende Künstlichkeit und Steifheit der Sitte, die bedächtige, hohle Breite der scholastischen Gelehrsamkeit und der gewaltsam hervorbrechende Ausdruck des Gefühls, das leichte Genussleben der Weltleute und der schwärmerische Tiefsinn der Mystiker. Im Wesentlichen aber lassen alle diese Gegensätze sich auf den einen zurückführen, den wir schon in der vorigen Epoche wahrgenommen haben, den zwischen einseitiger, abstracter Verständigkeit und vorherrschendem Gefühlsleben. Wir stehen im Ganzen noch auf demselben geistigen Boden, es ist noch dieselbe ideale Anschauungsweise, welche, von heiligen und profanen Ueberlieferungen ausgehend, ihre daraus entstehenden Gedanken und Gefühle in das Leben übertragen will, ohne sie der Zucht der Natur und Erfahrung zu unterwerfen.

Aber die grossartige Einheit und Ruhe der vorigen Epoche, die wunderbare Festigkeit des Glaubens, welche dem aus subjectiven Elementen gebildeten Systeme den Schein gediegener Naturnothwendigkeit und Objectivität gegeben hatte, ist erschüttert, jene Gegensätze überschreiten die ihnen durch die bisherige Ordnung gestellten Schranken, durchdringen sich und geben mannigfache, individuelle Complicationen. Man zweifelt noch nicht an der Wahrheit, wohl aber an der Vollständigkeit des bisherigen Systemes, sucht es zu ergänzen und aufs Neue zu stützen, und da gehen die Wege so auseinander, dass die Einzelnen rathlos und verlassen umherirren. Die bisher unter der Gemeinsamkeit des Glaubens verborgene Subjectivität tritt überall in ihrer Schwäche ans Licht, als Willkür oder Schwanken, in der Zufälligkeit des Gefühls oder in der Einseitigkeit des Verstandes. Es ist also wirklich eine Zeit der Auflösung und des Gerichtes über die Mängel der bisherigen Weltanschauung; aber in dieser Auflösung keimt schon das Neue. Die Subjectivität in dieser Vereinzelung kann nicht umhin, sich als solche zu erkennen und eben dadurch das Bedürfniss einer objectiven Wahrheit und einer tieferen, den ganzen Menschen umfassenden Ueberzeugung zu empfinden; sie erkennt sich als natürliche Subjectivität und wird eben dadurch auf die objective Natur hingewiesen, die sie mit jugendlicher Hoffnung und Wärme erfasst.

In der Kunst zeigt sich dies deutlicher und günstiger; jene Gegensätze des Lebens sind mehr geläutert und das Neue, auf eine weitere Entwickelung hinweisende, tritt uns anschaulicher und erfreulicher entgegen.

Viertes Kapitel.

Architektonische Zustände im Allgemeinen. Frankreich und die Niederlande.

Die Architektur befand sich am Anfange dieser Epoche in günstigster Lage; wie ein reicher Erbe hatte sie die Früchte langjähriger angestrengter Arbeit mühelos empfangen. Sie sah sich im Besitze eines Baustyls, welcher die kühnsten Wünsche befriedigte, indem er sich zu reichster Pracht und doch auch für die einfachsten und bescheidensten Anlagen eignete, der bei höchster Solidität doch wieder einen phantastischen Ausdruck hatte und dem Zeitgeiste vollkommen zusagte. Auch in technischer Beziehung hatte man ungewöhnliche Vorzüge, einen Schatz von Erfahrungen, eine zahlreiche Schule von Baumeistern und Steinmetzen, welche die schwierigsten Aufgaben spielend lösten. Auch fehlte es nicht an neuen, anregenden Aufgaben. An den Kirchen hatte sich der gothische Styl gebildet, auf ihre hohen und weiten Hallen war er zunächst berechnet, weltliche Gebäude wurden noch spät in romanischer Weise und bis zum Schlusse der vorigen Epoche immer sehr einfach ausgeführt. Jetzt aber, da das Auge durch die bedeutungsvollen Formen der gothischen Dome mehr und mehr verwöhnt war, wollte es sie überall sehen; der Luxus der Bauherren und die Vorliebe der Architekten drängten zu dem Versuche, sie auch auf die Schlösser der Grossen, die öffentlichen Gebäude der Städte und selbst auf bürgerliche Wohnhäuser anzuwenden. Dabei waren denn freilich ganz andere Verhältnisse zu berücksichtigen. Hochschwebende, weitgespannte Gewölbe konnte man hier nur selten brauchen,

musste sich vielmehr der Nothwendigkeit niedriger Stockwerke fügen; die Anlage eines Strebesystems war bei der Enge städtischer Plätze oder befestigter Schlösser selten ausführbar, bei der ohnehin nöthigen Mauerdicke und der geringen Last hölzerner Decken immer entbehrlich. Wollte man dennoch der kirchlichen Pracht sich einigermaassen nähern, oder überhaupt die Formen beibehalten, die aus der Eigenthümlichkeit des Gewölbebaues entstanden waren, so bedurfte es einer neuen erfindenden oder übersetzenden Thätigkeit.

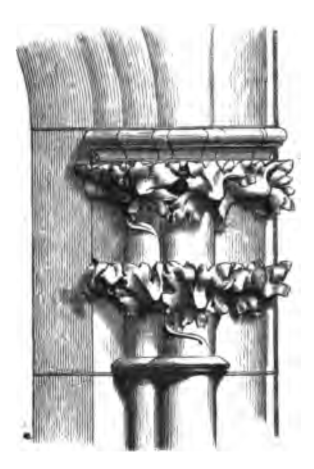
Dabei kam aber den ohnehin geschickten Meistern ein wichtiger Umstand zu Hülfe. Der gothische Styl war nicht aus dem Kopfe eines Theoretikers, nicht mit einem Male, sondern allmälig, durch einzelne Neuerungen und Verbesserungen, durch das Bedürfniss harmonischer Ausgleichung und organischer Verbindung entstanden. Man war zu einer gleichmässigen Behandlung aller Theile, zu einer Regel gelangt, ohne sie in klaren Worten zu formuliren. Jetzt, nachdem das Ziel erreicht war, und der Styl als ein vollendeter gelehrt, in andere Gegenden übertragen, zur Umwandlung älterer und zur Herstellung weltlicher Gebäude angewendet werden sollte, konnte man nicht umhin, sich von seiner Eigenthümlichkeit genauere Rechenschaft zu geben. Man bemerkte leicht, dass er sich von den älteren Bauweisen dadurch unterschied, dass die statisch wichtigen Theile senkrecht vom Boden aufstiegen, und dass sowohl die technischen und ökonomischen Zwecke als auch der erwünschte Schein des Leichten und Kühnen um so vollständiger erreicht würden, je genauer diese senkrechte Gliederung durchgeführt sei. Man wusste es, wenn man auch das Wort nicht brauchte, dass der neue Styl auf dem Verticalsystem beruhe. Und damit war allerdings viel gewonnen; denn man hatte nun eine Regel, welche vor technischen Missgriffen schützte, die Harmonie des Ganzen sicherte, und die Arbeit in hohem Grade erleichterte. Des unsicheren Herumtappens, der kostspieligen, zeitraubenden Versuche, gar vieler Sorge und Mühe war man überhoben und hatte ein vortreffliches Mittel, den kirchlichen Styl auf Aufgaben aller Art zu verwenden. Wir können deutlich erkennen, wie sehr diese neue Einsicht die Meister ermu-

thigt, mit welchem Bewusstsein sie verfahren, wie sie bestrebt sind, die correcte Durchführung des Princips auch überall augenscheinlich darzulegen.

Vor Allem wurde denn auch der ganze Kirchenbau, wie man ihn überliefert erhalten, auf Grund dieser höheren Einsicht einer Revision unterworfen. Die früheren Meister hatten, da das Constructive und die Wirkung im Grossen ihre Kraft in Anspruch nahm, manche Details und Ornamente aus alter Tradition beibehalten und den Gliedern aus Vorsicht und Gewöhnung mehr als die nothwendige Stärke gegeben. Dies konnte den neueren Meistern nicht entgehen und reizte sie, sich in der weiteren Durchführung des Princips zu versuchen, überall die Massen zu vermindern, die höchste Schlankheit und Leichtigkeit zu erstreben, dabei aber auch an jedem Theile den Zusammenhang des Senkrechten zu betonen und den des Horizontalen möglichst zu brechen, und zu diesem Zwecke die vollen und einfachen Glieder in mehrere, schwächere, womöglich das Ganze in lauter verticale Einzelheiten aufzulösen. Dies, wie es aus der bewussten Consequenz des Verticalprincips sich ergab, entsprach auch der allgemeinen Richtung der Zeit, den Erscheinungen, die sich auf allen Lebensgebieten darboten. Die Einheit des Glaubens und Empfindens, welche in der vorigen Epoche die geistige Welt zu ruhigen, grossen Massen verband, hatte ja einer unruhigen Bewegung, einer Vereinzelung der Stände und der Individuen Platz gemacht, in der jeder Einzelne von seinem Standpunkte aus sich in einseitigem Bestreben bald durch ritterliche Kühnheit, bald durch scholastische Consequenz steigerte, und selbstständig Grosses zu leisten meinte, während doch Thaten und Gedanken schwächlich ausfielen und statt wahrer Individualität nur monotone Wiederholung zeigten. Die sittliche Welt gab daher in der That denselben Anblick und beruhete auf ganz ähnlichen Motiven, wie diese spätere Gothik. Dazu kam denn, dass die Meister bald an diesem vollendeten Verticalismus ein solches Gefallen fanden, dass sie ihn über die Gränze statischer Möglichkeit hinaus verfolgten, daher zu verborgenen Stützen und Hülfen genöthigt wurden, und so auch in der Baukunst zu einem Scheinwesen gelangten, wie es im Leben dieser

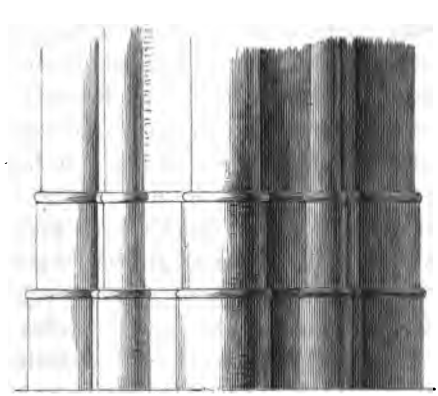
Zeit gewöhnlich war, und dass andererseits die grössere Kenntniss der Geometrie, welche die Gothik bei den Bauleuten erforderte und ausbildete, eine Neigung zu complicirten und gelehrt erscheinenden Verbindungen gab, und hier wie in der Wissenschaft zu trockener Pedanterie und geschmackloser Ueberladung verleitete. Vor Allem fand aber die Gefühlsrichtung der Zeit in jenem Verticalismus verwandte Züge, die es durch seinen Beifall steigerte; die schlanke Eleganz der feinen Glieder, ihr überschwängliches Aufstreben und besonders endlich ihr weiches Neigen und Biegen. Den vollen Halbkreisbogen hatte der gothische Styl schon längst beseitigt, aber auch der Spitzbogen war den Bauleuten und dem Gefühle des jetzigen Publikums zu einfach und zu strenge, und der Versuch, ihn künstlicher, nicht blos wie sonst aus zwei, sondern aus mehreren Kreisstücken zusammenzusetzen, fand daher Beifall. Diese verschiedenen Motive traten freilich nicht alle zugleich und an allen Orten deutlich hervor, aber es ergab sich aus ihnen doch eine Reihe von Formveränderungen, die dieser Epoche eigen sind, und die wir in ihren Hauptgestaltungen betrachten müssen.

Zunächst beschäftigte man sich mit der Pfeilerbildung. Dass sie im Ganzen der Wölbung und in ihren einzelnen stärkeren und schwächeren Diensten durch Anordnung und Grösse den verschiedenen Bögen und Rippen entsprechen musste, die von dem Pfeiler ausgingen, stand längst fest. Indessen galt dies doch nur im Ganzen, man glaubte nicht, für jede einzelne Rippe oder gar für die einzelnen Gurtungen der Bögen besondere Stützen haben zu müssen; es genügte wenn das Kapitäl, von dem sie aufstiegen, ihnen eine sichere Unterlage gab und seinerseits durch die Glieder des Pfeilers getragen wurde. Auch war die Reminiscenz des Säulenschaftes noch nicht völlig verschwunden, sondern machte sich theils an dem Kern des Pfeilers, theils bei den einzelnen Diensten noch immer geltend, während die Rippen und Bögen schon lange birnförmig profilirt wurden. Dies Alles war kein wesentlicher Mangel, sondern selbst ein ästhetischer Vortheil, indem das Auge an der Verschiedenheit dieser Theile sogleich eine Mannigfaltigkeit verschiedener Functionen erkannte. Allein bei der jetzigen Auffassung des

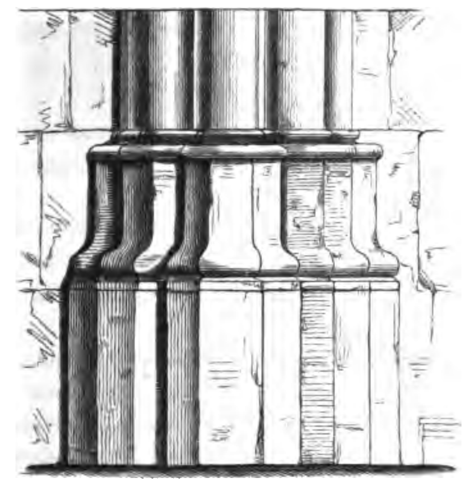

Kathedrale zu Limoges.

Verticalprincips konnte man es nicht dulden, bildete also die Dienste immer dünner, immer mehr den Gewölbgurten entsprechend, behandelte die Kapitäle blos als Ruhepunkte in dem Aufschwunge des Gewölbedienstes, umgab sie daher statt mit grossen und dichten, mit immer loseren und leichteren Blättern, und liess sie endlich ganz oder doch bei den meisten Diensten des Pfeilers fort. In der That waren sie unnütz geworden, sobald die Dienste den Gewölbrippen ganz gleich gebildet waren und dieselben also vollkommen stützten.

Für die Basis entstanden sehr mannigfaltige Bildungen, die aber im Gegensatze gegen die bisherigen darin übereinstimmten, dass das verticale Hervorwachsen der Dienste stärker betont, und der letzte Ueberrest vollkräftiger Form, der sich, ausgehend von der attischen Basis, hier noch erhalten hatte, möglichst geschwächt und flüssig gemacht wurde. Die Hohlkehle blieb nun fast immer fort und der Wulst wurde nur zu einem leichten Abschlusse des etwas stärker gehaltenen Sockels gegen den etwas dünneren, aus ihm wie aus einer Scheide hervor-


St. Stephan zu Mainz.

wachsenden Schaft des Dienstes. Die Sockel der einzelnen Dienste gehen meistens noch aus einem Gesammtsockel hervor, oft aber steigen sie unmittelbar vom Boden auf, so dass selbst die gemeinschaftliche Plinthe fehlt; sie sind meistens polygon, zuweilen aber auch cylindrisch gestaltet, gleichsam nur ein stärkerer Ansatz des nachher verminderten Dienstes. Sie bestehen gewöhntich aus zwei Absätzen, von denen der obere meistens dem unteren concentrisch und wie dieser von senkrechten Seitenflächen umgeben ist; nicht selten hat indessen dieser obere Theil des Sockels eine künstlichere und für diese

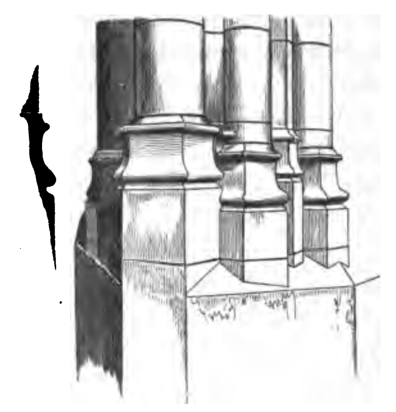


Leecher Kirche in Gratz.

Zeit höchst charakteristische Gestalt, indem er statt senkrechter Haltung eine feine, etwas weichliche Curve bildet, welche unten wulstartig, aber ohne Sonderung, ausladet. Meistens umschliessen die Horizontallinien der Basis die ganze Pfeilermasse, häufig aber bleiben sie am Kerne fort, so dass jeder Dienst vom Boden auf vereinzelt aufsteigt *), oder die Basis selbst ist sogar an den verschiedenen Diensten in verschiedener Höhe angebracht, als ob man der Phantasie auch die Möglichkeit einer horizontalen Verbindung nehmen und den Verticalismus gegen jeden Zweifel

*) Z. B. im Dome zu Meissen. Puttrich, Abth. I, Bd. II, Taf. 9.

sichern wollte. Der Pfeiler erscheint bei allen diesen Aenderungen kaum mehr als eine feste einige Gestalt, sondern nur als



Kathedrale zu Meaux.

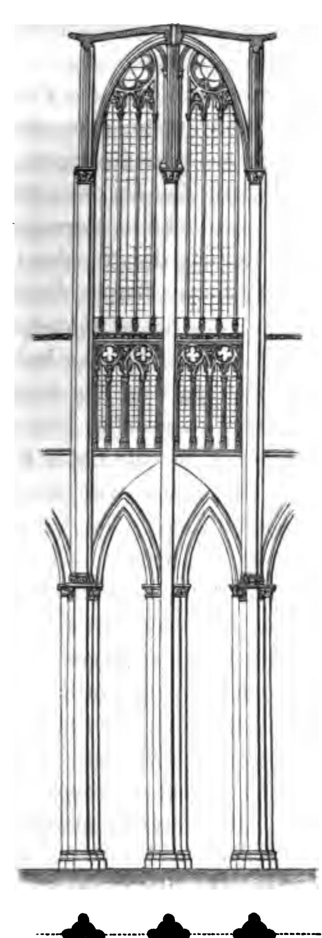


St. Ouen in Rouen.

ein loses Aggregat einzelner röhrenartiger Rundstäbe, die, aus dem Sockel selbstständig aufsteigend, sich zu Bögen oder Gewölbrippen aufschwingen und wiederum auf entgegengesetzter Seite sich in gleicher Weise senken.

Grössere Schwierigkeiten verursachten die Triforien, deren bedeutsame, kräftige Horizontale wie eine Protestation gegen den umsichgreifenden Verticalismus erschien. Schon in der vorigen Epoche hatte man an ihnen eine wichtige Aenderung vorgenommen, indem man ihre Aussenwände durchbrach und zu Fenstern benutzte *), wodurch sie, fast wie zu den Oberlichtern gehörig, gleichsam wie die Basis und der Anfang derselben erschienen. Allein theils liess sich dies doch nur an grösseren Bauten durchführen, theils erreichte es seinen Zweck sehr unvollkommen, so lange die Oeffnungen des Laufganges nach dem Schiffe durch eine Reihe von selbstständigen Arcaden gebildet wurden, welche sich, unbekümmert um die Bildung der Oberlichter und in sich abschliessend, durch das Gebäude fortsetzten. Man vervollständigte daher jenen Gedanken ihrer Verbindung

*) Bd. V, S. 131. — Die Kath. von Beauvais zeigt dieses ältere, die L.Fr.K. zu Breda das neuere System der Triforienbildung.





Kathedrale von Beauvais.

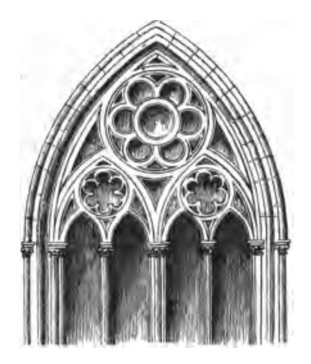


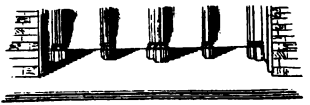
Liebfrauenkirche zu Breda.

mit den Oberlichtern, indem man ihnen Maasswerkpfosten, welche den oberen glichen, und mit gleichen Abständen gab und sie statt kräftiger Bogenschlüsse durch horizontal abschliessendes Maasswerk verband, so dass sie wirklich im Wesentlichen nur als ein Theil des grossen, vertical aufstrebenden Fensters erschienen, dasselbe mithin in senkrechter Richtung vergrösserten, und so ebenfalls den Verticalismus, statt ihn zu unterbrechen, förderten. Hatte man dies Mittel einmal gefunden, so sah man ein, dass es sich auch da anwenden liess, wo man die Schwierigkeit durchbrochener Rückwände scheute, oder gar keinen Laufgang anlegen wollte, indem man unterhalb der Fensterbrüstung die Pfo-

sten als blindes Maasswerk bis auf den Arcadensims fortsetzte.

Demnächst kam dann aber auch die Reihe an das Fenstermaasswerk. Man sagt nicht zu viel, wenn man die bisher übliche Zusammensetzung desselben aus regelmässigen geometrischen Figuren für eine der schönsten Zierden des gothischen Baues, ja überhaupt für einen der glücklichsten Formgedanken erklärt. Das einfache Gesetz der Paarung der Arcaden und der Verbindung derselben mit dem deckenden Bogen durch einen vollen Kreis spricht die Bestimmung des lichtstrahlenden Fensters und die relative Selbstständigkeit desselben so bedeutsam aus, giebt zugleich durch die Gestaltung und Durchdringung stärkerer und schwächerer Stäbe ein so lebensvolles Bild organischer Entwickelung, dass es schwer sein möchte etwas Besseres zu erfinden. Der gegenwärtigen Generation war dieser edle Organismus unverständlich oder anstössig. Sie kannte nur eine abstracte Regelmässigkeit, nicht das höhere, auf der Aufhebung des Gegensatzes beruhende Leben, fand jene Kreise zu mächtig und bedeutsam, hielt ihre Auflagerung auf den Arcaden für einen Nothbehelf und für einen Verstoss gegen die allgemeine Regel, und glaubte endlich in dieser hergebrachten Anordnung Mängel und Härten zu entdecken, welchen sie abhelfen müsse. Allerdings gewährten die einzelnen im geometrischen Maasswerke enthaltenen Kreise und anderen Figuren keine vollständige Ausfüllung des Raumes, sondern liessen zwischen einander und an den Bögen kleine dreiseitige von theils convexen theils concaven Linien umschlossene Lücken, welche indessen, so lange man den organischen Zusammenhang des Ganzen und die Bedeutung der positiven Figuren lebendig auffasste, unbeachtet



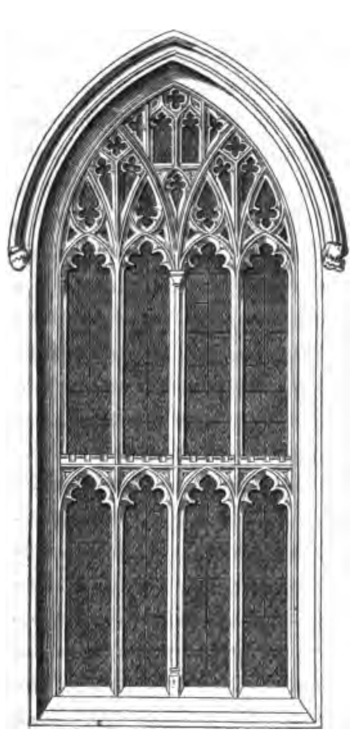


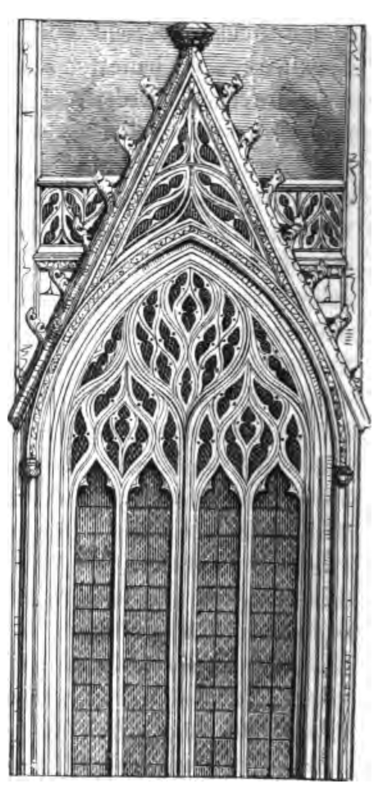
Dom zu Halberstadt.

blieben. Jetzt aber, da dieses Bewusstsein sich verlor und man das Maasswerk bloss als eine Ausfüllung des Raumes durch beliebige Figuren betrachtete, fielen sie mit ihrer unregelmässigen und unschönen Gestalt auf; man suchte sie zunächst weniger anstössig zu machen, indem man die Kreise entweder vermehrte und dadurch die Lücken verkleinerte, oder in sphärische Drei- oder Vierecke verwandelte, welche näher an einander schlossen. Aber freilich waren die Muster, welche man auf diese Weise erhielt, blosse Formenspiele, denen kein leitender Gedanken zum Grunde lag, und die den Mangel einer festen, leicht anwendbaren Regel nur um so fühlbarer machten.

Dazu kam ein anderer wichtigerer Umstand. Jener ältere Organismus war dadurch bedingt, dass man sich die Pfosten als kleine Säulen gedacht und mit Basis, Kapitäl und rundem Schafte gebildet hatte, so dass sie mit ihren Arcaden als gesonderte tragende Glieder und das obere Maasswerk als ein Getragenes von relativer Selbstständigkeit seiner Figuren erschienen. Als nun aber vermöge der weiteren Durchführung des Verticalismus sogar die Gewölbdienste nur als Anfang oder Fortsetzung der Bogengliederung behandelt wurden, konnten die Pfosten jene Gestalt nicht lange behalten; sie verloren daher, zuerst die schwächeren dann auch die stärkeren, ihre Kapitäle und ihre cylindrische Form und wurden der Profilirung des Fensterbogens entsprechend gebildet, so dass ihr Grundriss etwa die Gestalt eines sphärischen Vierecks mit abgestumpften Ecken und concaven Seiten erhielt. Dadurch fiel aber der Gegensatz des Tragenden und Getragenen fort, und es lag nahe, das obere Maasswerk als unmittelbare, über die Bogenspitze ihrer Arcaden hinausgehende Fortsetzung der Pfosten zu behandeln. Dagegen würde aber die kräftig geschlossene Kreisgestalt contrastirt haben und man musste bedacht sein, sie durch künstlichere sphärische Figuren zu ersetzen, welche, dem Verticalismus entsprechend, eine mehr elliptische längliche Gestalt annahmen und ihrem Zwecke am besten genügten, wenn sie leicht in einander übergingen und sich ohne Schwierigkeit dem Intrados des Fensterbogens anschlossen. Dabei liess man denn entweder unter theilweiser Beibehaltung der früheren Profilirung

den Gegensatz zwischen Pfosten und Maasswerk noch einigermassen bestehen und setzte dieses nur statt in jener organischen Weise aus anderen geometrischen Figuren zusammen, oder man betonte vielmehr den Zusammenhang des verticalen und des oberen Theils der Fensterfüllung, so dass die Pfosten sich gleichsam oberhalb ihrer Bögen entwickelten und ein Netz von mehr oder weniger ähnlichen, von weichen Curven begränzten und sich daher eng ineinanderfügenden Figuren darstellten. Man erlangte dadurch ein Bild üppigen Emporwachsens und weicher Verschlingung, welches bewusst oder unbewusst an vegetabilisches Aufwachsen erinnerte und bei der Vielgestaltigkeit solcher Curven und der Mannigfaltigkeit der Combinationen







Cawston in Norfolk.

Abbeville.

unendlicher Abwechselung fähig war. Auch finden wir wirklich in einzelnen Fällen schon im vierzehnten Jahrhundert Pfosten und Maasswerk Baumästen ähnlich, wenn auch noch immer mit geometrischer Regelung. Indessen erhielt sich im Ganzen in dieser Epoche noch die Erinnerung an das ältere System, wenn auch mit nationalen Verschiedenheiten. In England dachte man vorzugsweise an senkrechte Stützen des Fensterbogens, brachte daher auch im oberen Maasswerk solche an und näherte sich dergestalt immer mehr dem erst in der folgenden Epoche völlig ausgebildeten abstracten Perpendicularismus. In Frankreich dagegen gab man den alten Organismus erst ganz am Ende dieser Epoche völlig auf, überliess sich aber nun auch dem weichesten Schwunge der Linien und bildete eine Art des Maasswerks aus, welche man mit dem Züngeln der aufwärts strebenden Flamme verglichen und daher die flammende (flamboyante) genannt hat. In Deutschland endlich kümmerte man sich weniger um den Verticalismus und fand mehr Gefallen an dem geometrischen Formenspiel mannigfacher Combinationen. Dadurch entstanden denn zum Theil sehr schöne Maasswerkbildungen, allein es ist doch nicht zu verkennen, dass der architektonische Gedanken, welcher selbst dem Verticalismus der englischen und französischen Schule, wenn auch in einseitiger Auffassung, zum Grunde lag, hier im Behagen geometrischer Künstelei oft mehr als billig vergessen wurde. Zuletzt entstand dann durch die Anwendung der geschweiften Linie auf geometrisch geschlossene Figuren eine Vorliebe für eine gewisse, sehr unschöne Figur, welche unter dem Namen der „Fischblase“ bekannt ist, und in Deutschland mehr auffällt, als die



St. Sebald in Nürnberg.

sehr ähnlichen Bildungen in dem flammenden Maasswerk der französischen Schule, weil ihre bizarre Gestalt nicht durch den durchgeführten Verticalismus aufgelöst und entschuldigt wird. Soviel hier zur vorläufigen Uebersicht, da ich bei der Betrachtung der einzelnen Nationen auf diese Eigenthümlichkeiten des Maasswerks näher eingehen muss.

Auch an anderer Stelle zeigte sich dann die Neigung, die festen Glieder in viele schweifende Linien aufzulösen, nämlich am Gewölbe. Man theilte nämlich die einzelnen kräftigen Rippen in mehrere kleinere, welche sich trennten und wieder zusammenfanden, und erhielt so ein mehr oder weniger reiches und künstliches Netz, welches das Auge durch sein mannigfaltiges, grössester Abwechselung fähiges Formenspiel ergötzte und zugleich zu technischen Erleichterungen benutzt werden konnte. In England, wo wir diese Neigung schon in der vorigen Epoche wahrnahmen, verschwand daher das einfache Kreuzgewölbe völlig, in Deutschland sah man darin eine Gelegenheit sich in der Lösung geometrischer und technischer Schwierigkeiten zu üben, oder ergriff es als ein Mittel gegen die allzugrosse Einförmigkeit der Hallenkirchen; nur in Frankreich, besonders in den Kernprovinzen des gothischen Styls, sträubte man sich noch gegen diese Neuerung. Es ist nicht zu läugnen, dass solche künstlichen Gewölbe unter Umständen einen günstigen Eindruck machen, meistens erscheinen sie aber doch zu schwer und anspruchsvoll, und jedenfalls trugen sie mit dazu bei, das architektonische Gefühl irre zu leiten und an bunte Zersplitterung zu gewöhnen. Auch übten sie eine ungünstige Rückwirkung auf die unteren Theile aus, indem die zunehmende Auflösung und Spaltung der Gewölbrippen auch immer dünnere Dienste zu erfordern schien.

Im Aeusseren der Kirchen unterlagen zunächst die Portale einer ganz ähnlichen Umgestaltung wie die Pfeiler des Innern. Die Säulenschäfte, die sich an diesen noch einigermassen erhalten hatten, waren zwar an jenen gleich im Beginne des gothischen Styles verschwunden und weicheren Höhlungen und Rundstäben gewichen. Aber die breite einfache Abschrägung des Basaments war doch geblieben und jene Höhlungen

waren von kolossalen Statuen und schattenden Baldachinen ernst und bedeutsam erfüllt. Jetzt erschienen auch diese Formen zu kräftig und strenge, man wollte eine glattere Erscheinung und fliessendere Formen, machte daher die Vertiefung des ganzen Portals geringer, gab das hohe Basament auf, bildete den Sockel niedriger, die Rundstäbe zarter, die Höhlungen flacher und weicher, stellte die Statuen in weiteren Zwischenräumen auf oder liess sie ganz fort, und unterdrückte endlich die Kapitäle, damit die feinen, vielfach gehäuften Stäbe ihren Umschwung durch den Bogen ungehindert vollführten.

An den Façaden hatten bisher die horizontalen Linien in Gallerien oder sonst durchlaufenden Verbindungen noch immer eine bedeutende Stelle eingenommen; die grosse Rose der Mitte war recht eigentlich dazu bestimmt, sie mit der vorherrschenden Verticale zu versöhnen. Jetzt sollte diese ausschliesslich zur Geltung kommen; die Rose und der reiche Statuenschmuck der Gallerien wurde unterdrückt, man stattete die Façade nur mit den überwiegend senkrechten Bildungen spitzbogiger Fenster oder schmaler und hoher, durch Stabwerk gebildeter Wandfelder aus; ja man gab sogar den Fenstern der verschiedenen Schiffe verschiedene Grundlinien, um auch hier jede Andeutung einer Horizontale auszuschliessen*).

Eine Gelegenheit zur Anwendung künstlicher geometrischer Zeichnung gewährten dann die Strebepfeiler mit ihren Fialen. Die Grundzüge ihrer Entwickelung und Anwendung blieben zwar noch dieselben wie in der vorigen Epoche, aber man gefiel sich, die Absätze zu häufen, die krystallinische Strenge der aufstrebenden Achtecke durch Nischenwerk geschmeidiger und die Details reicher zu machen, und steigerte dies so sehr, dass die Leichtigkeit der Erscheinung dadurch litt. Vor Allem nahm dann in dieser Epoche die Bildung der Thürme, gleichsam der grossen Hauptfialen des ganzen Gebäudes, die Kräfte der Architekten in Anspruch. Der Grundgedanke der gothischen Thurmbildung, die Ueberleitung des Vierecks in ein Achteck und die allmälige, zuletzt in einen kühn

*) Berühmte Beispiele dieser Anordnung sind die Façaden der Kathedrale von York und die projectirte des Kölner Domes.

hinaufstrebenden, spitzen Helm auslaufende Verjüngung, gehörte zwar der vorigen Epoche an, die weitere Ausführung war aber der gegenwärtigen überlassen und sagte ihrem Geiste sehr zu. Denn hier war die günstigstc Gelegenheit, durch die Kühnheit statischer Berechnung und durch die Pracht des Schmuckes zu imponiren, mächtige Steinriesen emporsteigen zu lassen, leichte Bögen zu schwingen, reiches Maasswerk in kolossalster Grösse auszuführen, so dass es auch dem Auge des unten stehenden Beschauers sichtbar war. Das Nähere auch hier bei den einzelnen Ländern.

Ueberhaupt wurde der obere Theil des Gebäudes immer reicher und bunter mit Maasswerk geschmückt. Hohe Fenstergiebel, im vorigen Jahrhundert eine Auszeichnung des Chores, stiegen nun auch am Langhause auf, wurden immer reicher verziert, und bildeten mit den Balustraden am Fusse des Daches eine stolze Bekrönung der Mauer*). Allerdings waren diese kein müssiger Prunk, sondern für manche Zwecke nützlich, zum Schutze der Vorübergehenden gegen herabfallende Dachziegel, zur Leitung des Wasserablaufs, zur Bildung eines sichern Weges für Reinigungen und Reparaturen des Daches, endlich auch als statisch vortheilhafte Belastung der Mauer**). Allein sie hatten doch keine active Function und duldeten beliebige Bildung. Anfangs hatte man ihnen Arcadenform gegeben, aber gerade hier war diese strengere Form minder zweckmässig, da sie unten, wo ein Herabgleiten zu fürchten war, grosse offene Stellen liess, und man fand vielmehr, dass zusammengesetzte sphärische Figuren oder Bogenlinien, welche bald den unteren, bald den oberen Steinbalken der Brüstung berührten, dem Zwecke besser entsprachen. Da hatte man denn eine Stelle, wo reiches Maasswerk erfordert und selbst nützlich war, und wo die französischen Architekten ihre Flammen, die Deutschen ihre Kreise und geschweiften Figuren verwenden und ihre geometrischen Kenntnisse und die Fertigkeit des Meissels in günstigster Weise zeigen konnten. Man brachte daher ähnliche Balustraden

*) Vergl. die Abbildung aus Abbeville S. 100.

**) Alles dies hat Viollet-le-Duc a. a. O. II. 67 ff. mit gewohnter Klarheit und Sachkenntniss ausführlich nachgewiesen.

gern auch an anderen Stellen an, auf Balkonen der Aussenseite, an Orgelbühnen, Laufgängen, Treppen im Inneren, und füllte endlich auch wohl Wandfelder an Strebepfeilern oder an anderen geeigneten Stellen des Aeusseren und Inneren mit ähnlichem Maasswerk.

Charakteristisch für diese Zeit ist die Vorliebe für weiche, aus mehreren Kreisstücken zusammengesetzte, wellenartige Linien, welche in diesem Maasswerke vorherrschen, aber auch sonst an den verschiedensten Stellen sich eindrängen. Die Blätter der Kapitäle und Friese, welche in der vorigen Epoche statt der aus romanischer Zeit überkommenen conventionellen Form die schöne und freie Gestalt natürlicher, aber stylgemäss behandelter Blätter des Laubholzes oder gewisser Waldkräuter angenommen hatten, werden jetzt aufs Neue conventionell und entweder aus stylistischer Pedanterie steif und mit Einzelheiten überladen oder auch so kraus und bunt gestaltet, dass sie unter den wirklichen Pflanzen höchstens an Kohlblätter erinnern. Aber auch an tragenden Gliedern, deren Profil aus einzelnen horizontalen und einander aufliegenden Theilen gebildet war, etwa wie bei Gesimsen aus Plättchen und Rundstab, oder wie bei den Pfeilerfüssen aus dem Wulst und dem senkrechten Basament, zog man beide in eine weiche, wellenartige Linie zusammen, wie wir dies schon an dem auffallenden Beispiele des Pfeilersockels gesehen haben, der nun statt der strengen, Festigkeit aussprechenden Haltung vielmehr eine weichliche Senkung darstellte. Da, wo die Welle schon sonst angewendet und gerechtfertigt war, an Gesimsen, Gurtungen, Rippenprofilen, wurde sie nun immer weicher und wogender. Endlich aber trat sie an noch viel wichtigerer Stelle, an dem Spitzbogen selbst hervor. In Deutschland und Frankreich geschah dies nur an Portalen, Fenstern oder Nischen, und auch da meistens nur an der äusseren Gliederung, der man durch eine leichte Schweifung nach oben eine Spitze gab, die mit einer Kreuzblume abschloss. Man schmückte dabei auch das Aeussere des ganzen Bogens mit Krappen, so dass diese ganze Erhöhung als eine Umgestaltung des früheren Spitzgiebels erscheint, dessen strenge gerade Linie auch hier in eine weiche Curve verwandelt war, welche als Gegensatz und Bekrönung

des eigentlichen Bogens nach oben zu sich concav zeigen musste. Bald aber ging man weiter, bildete den ganzen Bogen in derselben Weise und verbarg und stützte die Senkung im oberen Theile des Bogens, die als unschön und unsicher auffallen musste, durch eine Kleeblattform, wie sie in den Arcaden des Fenstermaasswerks üblich war. In England dagegen wich man auch bei den Scheidbögen des inneren Baues von der Strenge des Spitzbogens ab, wenn auch nicht in der eben beschriebenen Weise, welche hier dem Zwecke widersprechend gewesen wäre, sondern so, dass man den Bogen gewissermassen knickte, jeden Schenkel also wie bei jenem geschweiften Bogen aus Segmenten zweier verschiedener Kreise zusammensetzte, jedoch so, dass der untere Theil einem kleineren Kreise angehörte, als die Weite der Oeffnung an sich erforderte, der obere aber einem sehr viel



Martinskirche zu Braunschweig.

grösseren, so dass er flacher blieb als der wirkliche Spitzbogen. Dieser gedrückte Bogen nähert sich der Horizontale und eignet sich besonders für gerade gedeckte Räume; aber auch der andere, geschweifte Bogen, für den wir im Deutschen nur den unschönen Namen des Eselsrückens haben*), weicht vermöge seiner mittleren Senkung von der verticalen zu der horizontalen Richtung ab, und es ist daher möglich (obgleich es sich nicht nachweisen lässt), dass beide Bögen nicht an Kirchen, sondern an weltlichen Gebäuden und als eine Art Compromiss zwischen der Verticale und der aus diesen nicht zu vertilgenden Horizontallinie aufgekommen sind. Der Erfolg aller dieser Neuerungen konnte den Zeitgenossen wohl als ein glänzender erscheinen. Der leichte Aufschwung des Ganzen, die schlanke Zierlichkeit der Pfeiler, das bedeutsame ernste Spiel ihres Aufsteigens und Senkens, der Fluss bewegter Linien, der Glanz der weitgeöffneten Fenster, das mannigfaltige, üppig wogende Maasswerk, die kühnen, weithin ragenden Thürme, durch welche das Blau des Himmels leuchtet, alles dies giebt ein Totalbild von reichster Lebensfülle und entzückender Anmuth. Aber freilich trägt bei näherer Betrachtung dies reiche Bild denn doch auch bedenkliche Züge; die Auflösung der Massen in Einzelheiten, die zunehmende Weichlichkeit der Linien, die Künsteleien, in welchen die Meister sich überbieten, alles droht, den architektonischen Ernst, die Harmonie des Ganzen zu zerstören.

Ueberhaupt hatten dieselben Umstände, die wir zunächst als günstig betrachten mussten, auch ihre Gefahren. Die Anwendung der grossartigen Formen des kirchlichen Styls auf die gehäuften, niedrigen Stockwerke weltlicher Gebäude legte doch einen gewissen Zwang auf, besonders da die Meister dabei mit mächtigen Bauherren zu thun hatten, denen es mehr auf reichen,

*) Der französische Ausdruck arc-en-talon giebt ein verwandtes und weniger unschönes Bild, der englische ogee-arch ist mir unbekannten Ursprungs, vielleicht aus einer missverstandenen Anwendung des französischen ogive entstanden. Jener gedrückte Bogen wird von den englischen Archäologen als „fourcentred“ ziemlich abstract benannt. Ein Beispiel des englischen gedrückten Bogens wird weiter unten die Innenansicht der Kathedrale von Winchester geben.

blendenden Schmuck, als auf innere Harmonie ankam. Da musste denn oft entweder die Construction zum Zwecke der Ornamentation eingerichtet, oder diese ohne Herleitung aus der Construction, als blosses Scheinwesen angebracht werden. Um jene Wahrheit und Offenheit der vorigen Epoche, welche so günstig gewirkt hatte, war es geschehen; man war auf eine abschüssige und gefährliche Bahn gerathen. Selbst die grosse Uebung und Erfahrung der Gehülfen war ein zweideutiges Geschenk, weil sie die Architekten verleitete, manche Details, welche sie früher vorgezeichnet hatten, ihnen zur eigenen Ausführung nach flüchtigen Andeutungen zu überlassen. Bei der grossen Festigkeit des Systems und bei dem Vertrauen, welches diese Handwerker jeder an seiner Stelle verdienten, konnte das ohne augenblicklichen Nachtheil geschehen; aber die vollständige Harmonie der früheren Bauten, bei welchen derselbe Geist alle Theile bestimmt hatte, ging allmälig verloren; jeder einzelne Meister folgte den besonderen Regeln seines Handwerks, bis man sich zuletzt gewöhnte, die Details wie selbstständige, mit dem Ganzen nur in bedingter Beziehung stehende Leistungen zu betrachten. Auch die Architekten selbst waren nicht mehr dieselben wie sonst. So lange das System noch nicht festgestellt war und sich immer neue Mängel und Bedürfnisse zeigten, denen mit neuen Erfindungen begegnet werden musste, konnten nur die Begabtesten in die Schranken treten und nur durch die höchste Anspannung aller ihrer Kräfte sich hervorthun. Jetzt, da die Wege gebahnt, die Regeln festgestellt waren und es sich nur um ihre Anwendung handelte, kamen auch mässige Talente zur Geltung, deren Werke, wenn auch ganz zweckmässig und gut, prachtvoll und solide, doch nicht den Stempel der Originalität trugen, wie die ihrer Vorgänger. Ja auch selbst, wo das Talent ganz dasselbe war, fehlte die Wärme der Begeisterung, und zwar nicht etwa durch eine Schuld dieser späteren Meister, sondern vermöge einer unausbleiblichen Folge ihrer veränderten Stellung. Die Kunstgeschichte zeigt es auf jeder Seite, dass die Zeit des Ahnens und Strebens der Kunst günstiger ist, als die des Wissens und Besitzens. Das noch unbekannte, nur erstrebte Ideal steht vor der Seele wie ein mächtiges Geheimniss, unbe-

gränzt und gross, verwandt den religiösen Geheimnissen und wie sie mit hingebender, ehrfurchtsvoller Begeisterung betrachtet. Glaubt man das Wort des Räthsels gefunden zu haben, so schwindet dieser Nimbus, die Kunst wird eine Aufgabe wie die anderen Geschäfte des Tages; Praxis und Theorie gehen auseinander, und es kann nicht ausbleiben, dass nach Neigung, Mode, oder abstract verständiger Consequenz einzelne Elemente einseitig herausgehoben und betont werden. Diesem Stadium der Auflösung näherte sich die Architektur im Laufe dieser Epoche, so dass die Spuren des Verfalls am Ende derselben immer deutlicher hervortreten. Allein freilich nicht überall in gleichem Maasse und in gleicher Art.

Am auffallendsten ist der Unterschied der Zeiten in Frankreich. Während wir in der vorigen Epoche die Menge von glänzenden Werken, von stets anziehenden und wichtigen Erfindungen und Verbesserungen kaum bewältigen konnten, ist die Geschichte der gegenwärtigen fast ein leeres Blatt. Allerdings war das vierzehnte Jahrhundert besonders für Frankreich ein unglückliches; bald nach dem Ablaufe des ersten Drittels wurde es der Schauplatz des verheerenden Krieges mit England, der, wenn auch mit Unterbrechungen, über hundert Jahre dauerte (1336 bis 1449); dazu kam innerer Zwiespalt, der Aufstand von Paris 1357, der Bauernaufruhr 1358, anhaltende Kämpfe der Grossen und der Prinzen des königlichen Hauses, und endlich die Zahl der Seuchen und anderer Leiden, von denen das ganze Abendland heimgesucht war. Diese Unfälle werden gewiss auf die Kunst hemmend eingewirkt haben, aber doch schwerlich in dem Grade, wie man gewöhnlich annimmt. Die Kriegsnoth begann, wie gesagt, erst ein Menschenalter nach dem Anfange des Jahrhunderts, erlitt bedeutende Unterbrechungen und verheerte doch immer nur vorübergehend einzelne Provinzen. Auch wirken bekanntlich Kriege keineswegs blos niederdrückend, sondern auch anregend; das Leben reagirt gegen die äussere Hemmung und hebt sich um so frischer, wenn der Sturm ausgetobt hat. Das blieb auch hier in anderen Beziehungen nicht

aus; die französischen Geschichtschreiber sind einig, dass gerade in dieser Zeit der Luxus des Adels eine bisher nie gekannte Höhe erreichte. An der Spitze dieses Adels stand dann auch längere Zeit ein kluger und für feinere Bildung empfänglicher König, Carl V. (1364 bis 1380), dessen Regierung meistens friedlich und im Kriege nicht unglücklich war. Dieser König, den wir als den Stifter einer bedeutenden Bibliothek und als grossen Gönner der Miniaturmalerei kennen lernen werden, war nicht minder prachtliebend und baulustig; noch vor seinem Regierungsantritte, während sein Vater in englischer Gefangenschaft war, begann er den Bau eines Palastes, der an Pracht und Umfang seines Gleichen in Europa nicht hatte. Die Grossen und der Adel folgten diesem Vorbilde und wollten in ihren, wenn auch nach wie vor stark befestigten, Schlössern prachtvoll geschmückte Wohnungen haben. Die Zahl kirchlicher Neubauten blieb zwar hinter denen der vorigen Epoche weit zurück, aber das erklärt sich sehr einfach dadurch, dass die übergrosse Baulust derselben dem kirchlichen Bedürfniss für lange Zeit genügt und eine gewaltige Zahl grossartig angelegter, aber unvollendeter Kathedralen hinterlassen hatte. Fast an jeder derselben können wir daher grössere oder kleinere Theile aus der gegenwärtigen Epoche aufweisen, und wo keine unvollendeten oder fortzusetzenden Arbeiten waren, hatte man noch Kraft und Baulust genug, sich solche zu schaffen, indem man dem eben erst vollendeten Chore oder Langhause noch einzelne Kapellen hinzufügte, für welche denn doch gewiss kein dringendes Bedürfniss vorlag. Namentlich fällt die Errichtung einer der Jungfrau gewidmeten Prachtkapelle, die wir hier, wenn auch nicht so durchgängig wie in England, an der Ostseite finden, überall in dieses Jahrhundert. Endlich fehlt es aber auch keineswegs ganz an neugegründeten oder gänzlich erneuerten Kirchen, welche alle in grossem Maassstabe oder doch mit Aufwand und Eleganz angelegt sind. Auch an Gunst und Anerkennung fehlte es den französischen Architekten nicht, sie erfreuten sich derselben in einem Grade, dessen sich ihre deutschen Collegen bei Weitem nicht rühmen konnten. Dem Meister Jean Ravy, der in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts starb, nachdem er 26 Jahre dem

Bau der Kathedrale von Paris vorgestanden hatte, gestattete man im Chorumgange eine Statue. Raimond du Temple erhielt von seinem Herrn, König Carl V., einen militärischen Rang, wie wir sagen würden, eine Officiersstelle in seiner Leibgarde und wurde von ihm schriftlich als sein Vielgeliebter angeredet*); selbst Meister zweiten Ranges wurden zur bischöflichen Tafel gezogen**). Dazu kam, dass der Ruf der französischen Architekten im Auslande so gestiegen war, dass man sie nach allen Weltgegenden in die entferntesten Länder rief***).

*) Er nennt ihn urkundlich seinen „bien aimé sergent d'armes et maçon". Bibl. de l'école des chartes, Serie 2, Tome II, p. 55, bei Viollet-le-Duc. III, 135.

**) Einen sehr interessanten Hergang ergiebt eine Rechnung der Baukasse der Kathedrale von Troyes aus dem Jahre 1401, welche de Laborde (Ducs de Bourgogne, II, 3, p. 476) im Brittischen Museum in London entdeckt hat. Wegen eines architektonischen Bedenkens wird eine Deputation nach Paris zu dem Hofbaumeister (maistre des oeuvres du roy) Remon du Temple geschickt. Dieser, der wohl schon sehr bejahrt sein musste, lehnt den Auftrag ab und schlägt an seiner Stelle einen gewissen maistre Jehan Audelet und dessen Neffen vor. Beide werden ersucht, gehen mit den Abgesandten nach Troyes, wobei sie einen Gesellen und drei Pferde mitnehmen, und halten nun sofort unter Zuziehung der fünf Maurer- und Zimmermeister der Kirche die Untersuchung an Ort und Stelle ab, worauf sie im Gasthofe zum Schwan, wo sie abgestiegen sind, ihr Gutachten abgeben. Sämmtliche Arbeiter erhalten nun auf Kosten der Kirchenkasse in diesem Gasthofe ein Mittagsmahl, mit Ausschluss jedoch der beiden Pariser Meister, für welche, wie in der Rechnung ausdrücklich bemerkt ist, nichts gerechnet werde, weil sie bei dem Herrn Bischof gespeist hätten.

***) 1270 schloss Meister Etienne von Bonnueil vor dem Prevost zu Paris den Kontrakt, durch welchen er sich zum Bau der Kathedrale von Upsala verdingte; die schwedischen Studenten in Paris legten zusammen, um ihm das Reisegeld für ihn und vierzig Gehülfen vorzuschiessen. 1333 beruft Bischof Johann von Prag den Meister Wilhelm aus Avignon zum Bau der Elbbrücke in Raudnitz (Fiorillo I, 121). 1343 kommt Mathias von Arras auf den Ruf Königs Johann nach Prag, und noch 1416 benutzt Kaiser Sigismund (vergl. Aschbach Geschichte desselben II, 400) seine Anwesenheit in Paris, um französische Architekten für seinen Palast in Ofen anzuwerben. Für den architektonischen Ruf Frankreichs mag es auch zeugen, dass ein Zeitgenosse Kaiser Carl's IV. von demselben erzählt, dass er sein Schloss „ad instar domus regis Franciae" gebaut habe (Franciscus Pragensis, lib. III, c. 1, bei Pelzel et Dobrowski Script. rer. Bohem. II).

An dem Mangel an Beschäftigung und Gunst lag es also nicht, wenn die französische Architektur in dieser Epoche nicht Namhafteres leistete, sondern an anderen tieferliegenden Ursachen, hauptsächlich an der Ermattung, welche nach der leidenschaftlichen, fast fieberhaften Erregung der vorigen Epoche nicht ausbleiben konnte. Schon bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts wird eine Abnahme der künstlerischen Energie fühlbar; die Façade des südlichen Kreuzschiffes an Notre-Dame von Paris, die laut erhaltener Inschrift 1257 begonnen wurde, hat schon die magern Profile und die bei allem Aufwande von Mitteln dürftigen Formen der spätern Gothik*). Es mag sein, dass die Wahl des Meisters eine weniger glückliche gewesen; aber dass eine solche in Paris, dem Mittelpunkte französischer Sitte und Kunst, wo das Meisterwerk derselben, die Sainte Chapelle, kaum erst vollendet war, vorkommen konnte, zeigt doch schon ein abnehmendes Interesse; auch häufen sich bald darauf ähnliche Erscheinungen.

Man kann nicht glauben, dass ein plötzlicher Mangel an architektonischen Talenten eingetreten sei oder dass die Bauherren immer das Unglück gehabt hätten, die minder Begabten vorzuziehen. Der Grund lag vielmehr in den entmuthigenden Umständen und namentlich in der Nachwirkung jener überspannten Thätigkeit der vorigen Generation, welche ihren Nachfolgern neben der Gewöhnung an den Reiz beständiger Neuerungen die Aufgabe hinterlassen hatte, halbvollendete Werke in bescheidener Treue auszuführen. Sie waren im vollsten Sinne des Wortes Epigonen, die theils auf den Lorbeern ihrer Vorgänger ruheten und die bekannten Formen schläfrig wiederholten, theils aber durch die gerechte Bewunderung jener ihrer Vorgänger und durch das Gefühl der Unmöglichkeit mit ihnen zu wetteifern, sich im eigenen Thun gelähmt fühlten. Ihre Arbeiten schliessen sich daher noch an die der vorigen Epoche an, behalten meistens dieselben Motive, dieselben Anordnungen bei und erlauben sich nur kleine Correcturen, die ihnen ganz in dem

*) Viollet-le-Duc a. a. O. II, 425. Vergl. die Abbildungen in der von Lassus und Viollet-le-Duc herausgegebenen Monographie de N. D. de Paris.

Geiste jener Meister zu sein, von denselben blos übersehen scheinen. Sie suchen nur einige Hindernisse und Härten zu beseitigen, das Ganze noch luftiger, noch leichter, noch schwunghafter zu machen, und verfahren dabei in der That, wie man den meisten von ihnen bezeugen muss, noch ohne Uebereilung und Uebertreibung. Das Erbtheil guten Geschmackes ist auf sie übergegangen; das Kreuzgewölbe bleibt noch einfach, das Maasswerk noch lange geometrisch und ziemlich rein, und erst am Ende des vierzehnten Jahrhunderts beginnt die Neigung zu flammenden Linien. An den Pfeilern geht zwar der Prozess der Auflösung in feinere Glieder, der Verschmelzung mit Bögen und Gewölbgurten rascher vorwärts, die Fenster werden zu möglichster Breite erweitert, die Triforien meistens mit lichten Rückwänden und als Vorstufe der Oberlichter gebildet. Aber diese Aenderungen erreichen auch ihren Zweck, geben dem Ganzen grössere Eleganz und leichteren Aufschwung ohne der kirchlichen Würde Abbruch zu thun. Es ist eine kühnere, aber doch noch immer ernste Poesie in diesen Formen, welche noch heute auf die meisten Beschauer sehr wohlthätig wirkt, und bei der das kritische Auge des Sachverständigen erst nach näherer Prüfung den Mangel an Energie und Kraft, die Neigung zu oberflächlicher und weichlicher Behandlung wahrnimmt.

Eine Geschichte dieser architektonischen Epoche lässt sich eigentlich nicht geben, weil sie kein Ziel, keine einheitliche, strebende Bewegung hatte, weil ihre Bauten sich meist nur in ihren Details von den früheren unterscheiden. Sie bildet mehr ein Interregnum zwischen der klassischen Epoche, die wir hinter uns haben, und dem späteren, üppig entartenden Styl, der etwa vom Jahre 1425 begann, in welchem sich der ganze Bau in flammendes Maasswerk aufzulösen schien. Zudem haben wir von einer ganzen, grossen Klasse von Gebäuden und zwar von der, bei welcher vielleicht die Neuerungen sich zuerst entwickelten, von den Palästen und Schlössern, nichts als Nachrichten und höchstens Ruinen. Carl V. war, wie gesagt, sehr baulustig; noch als Dauphin hatte er die 1370 geweihte Kirche des neugegründeten Klosters der Cölestiner zu Paris so bedeutend gefördert, dass die dankbaren Mönche am Portal unter anderen Statuen

auch seine und die seiner Gemahlin aufstellten. Die Kirche muss sehr prachtvoll gewesen sein, da die Grossen sie vorzugsweise zur Errichtung von Grabmonumenten wählten*), ist aber jetzt völlig verschwunden. Gleich nach seinem Regierungs-Antritte liess er die Befestigungen der Hauptstadt erneuern und besonders mit starken und schönen Thoren versehen. Das Louvre, seit dem Neubau Philipp August's vom Jahre 1204 zugleich Citadelle und königliches Schloss, war ihm zu eng und zu niedrig, er liess die Mauern und festen Thürme erhöhen und dahinter prachtvolle Schlossbauten ausführen. Es war ein völlig neuer Palast, der zwar durch die späteren Aenderungen von Franz I. an völlig verschwunden ist, von dem wir aber Zeichnungen und ausführliche Nachriehten besitzen**). Besonders war ein von Raimond du Temple erbautes, durchbrochenes, mit Statuen reich geschmücktes Treppenhaus, das vom Hofe aus in die Prunkgemächer führte, ein Gegenstand der Bewunderung, und eine Aufgabe neuer und ungewöhnlicher Art. Aber doch wurde dies Schloss seiner Väter von der neuen Stiftung des Königs, dem Hotel de St. Paul, wie man es nach einer daranstossenden Kirche nannte, noch übertroffen. Während das Louvre ungeachtet aller Pracht denn doch überwiegend eine Festung blieb, das Arsenal, Werkstätten für die Anfertigung von Waffen, ausserdem alle für den Haushalt des Königs, für Küche, Wäsche, Bereitung von Vorräthen nöthigen Anstalten, und dann auch wieder Staatsgefängnisse enthielt, war das Hotel von St. Paul, das Carl schon als Kronprinz begonnen hatte, mehr für Festlichkeiten bestimmt, es war, wie er selbst es in einer Urkunde nennt, das Schloss der grossen Hoffeste, Hôtel solennel des grands ébattements. Er hatte seinen Nachfolgern jede Veräusserung dieser seiner Lieblingsstiftung untersagt; allein schon Ludwig XI. verschenkte einzelne Theile und 1543 wurden die letzten Ueber-

*) In ganz Frankreich wurde sie nur von St. Denis in prachtvollen Gräbern übertroffen. Sauval, Antiquités de Paris I, 448, und nach ihm Guilhermy, Itinéraire archeologique de Paris p. 248. Die weiteren Angaben sind meist aus Sauval I, 41, II, 11, 272, 281 genommen, und theilweise auch bei Guilhermy erwähnt.

**) Vergl. Clarac, Musée de sculpture antique et moderne; und Viollet-le-Duc a. a. O. III, 134 ff.

reste wegen Baufälligkeit verkauft. Die allzugrosse Ausdehnung mochte zu der späteren Vernachlässigung beitragen; die Anlage hatte die Grösse eines ganzen Stadtviertels, enthielt sieben oder acht grosse Gärten mit Laubengängen, Pavillons, Thierbehältern und anderen Ergötzlichkeiten, eine grosse Zahl von Höfen, einer so gross, dass Turniere darin gehalten wurden; ausser der Reihe von Gemächern des Königs und der Königin hatten auch die Prinzen und viele höhere Beamte und Günstlinge darin Wohnungen, zum Theil mit eigenen Gärten und Kapellen. Im Louvre hatte der König sogar zwei verschiedene Wohnungen, beide mit Schlafgemach, kleiner Kapelle und Badezimmer, und mit reich in Malerei und Vergoldung geschmückten Zimmern. Die höchste Pracht war den grossen Festsälen aufbewahrt; der im Schlosse von St. Paul, von 90 Fuss Länge und 36 Fuss Breite, führte den Namen Carls des Grossen, der im Louvre den des heiligen Ludwig, beide wahrscheinlich, weil sie mit Malereien oder Statuen aus der Geschichte dieser Könige geschmückt waren. Aus beiden führten prächtige, mit farbiger Sculptur geschmückte Portale in die daran anstossende grosse Kapelle. Gewaltige Kamine, mit Wappen besetzte Plafonds, Fussböden in Holz oder Stein mit zierlicher Zeichnung ausgelegt, endlich Glasgemälde in den freilich durch Eisengitter geschützten Fenstern gehörten zu der Pracht dieser Säle, an denen bei den Hoffesten nur die Königin auf einem Faltstuhl von rothem Corduan, alle anderen auf hölzernen, bemalten Schemeln oder Bänken sassen. Wandmalereien sah man selbst in den Corridoren; wir wissen von einem mit der Darstellung eines Lustgartens, in welchem Kinder Blumen pflückten und Obst suchten, und von einem anderen, der zur Kirche von St. Paul führte, wo von dem den Himmel darstellenden Gewölbe Engel herabschwebten, singend und musicirend oder Vorhänge mit dem königlichen Wappen haltend*). Alle diese Arbeiten waren nach den durch Sauval erhaltenen Rechnungsauszügen von angesehenen, sehr gut bezahlten Künstlern, deren zahlreiche Namen dadurch auf uns gekommen sind, ausgeführt**).

*) Sauval a. a. O. II, 281.

**) S. diese Namen auch bei Guilhermy a. a. O. S. 263.

Es versteht sich, dass die Grossen bald mit dieser Pracht wetteiferten und auf ihren Landsitzen Burgen anlegten, welche wie das Louvre die Zwecke der Vertheidigung und fürstlicher Pracht verbinden sollten. Wie umfassend solche Anlagen waren, können noch die Ruinen des Schlosses Pierrefonds bei Compiegne beweisen, welches Herzog Ludwig von Orléans seit dem Jahre 1390 ausbaute und schmückte, das aber nach manchen früheren Verheerungen im Jahre 1616 auf Richelieu's Befehl, als der Monarchie gefährlich, durch Pulver gesprengt wurde. Die Pracht des Innern ist dadurch gründlich zerstört, aber der ganze Umfang und die einzelnen Theile der Burg, namentlich die acht mächtigen Thürme, die sich zu einer Höhe von 130 Fuss erhoben, sind noch sehr wohl zu erkennen *). Auch die übrigen Schlösser und Burgen des Adels sind durch kriegerische Gewalt oder durch die Bedürfnisse veränderter Sitten zerstört, die Ruinen geben meistens nur von dem System der Befestigungen, nicht von dem Styl des Schönbaues Auskunft, in den Städten aber mochte wirklich die Ungunst der Zeiten von grossen öffentlichen Bauunternehmungen abhalten, da wenigstens bedeutende Werke aus dieser Epoche selten sind.

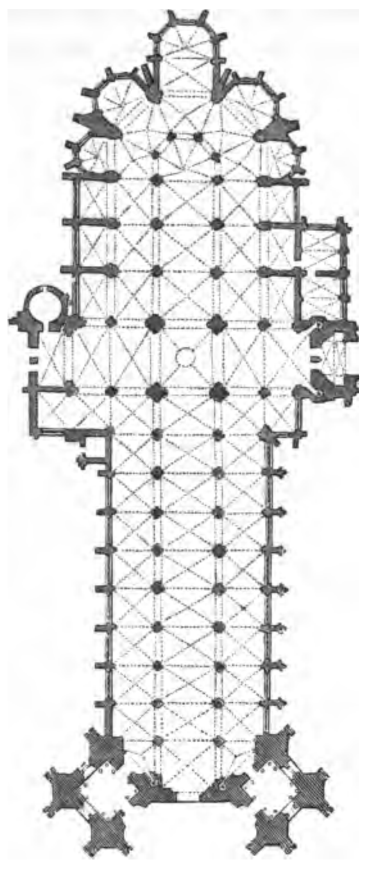
Unter den neuerrichteten Kirchen nimmt unstreitig die Abteikirche St. Ouen in Rouen die erste Stelle ein. Sie ist 1318 gegründet; im Laufe von ein und zwanzig Jahren war, wie die Grabschrift ihres 1339 verstorbenen Gründers ergiebt, der Chor und ein grosser Theil des Kreuzschiffes vollendet **). Die weiteren Nachrichten über die Fortführung des Baues sind wie gewöhnlich sehr lückenhaft. Eine andere Grabschrift nennt uns einen im Jahre 1440 verstorbenen Alexander von Berneval als Obermeister des Baues, und eine Urkunde des folgenden Jahres ergiebt, dass Sachverständige die schon mit einem Thurme be-

*) S. eine Restauration bei Viollet-le-Duc a. a. O. S. 151, 157. Ansichten der Ruinen in ihrem Gesammtbilde und in einzelnen Theilen in den Voyages dans l'ancienne France, Picardie Vol. III.

**) Hic jacet frater Johannes Marcdargent ... quondam Abbas istius monasterii qui incepit istam ecclesiam aedificare de novo et fecit chorum et capellas et pilliaria turris (des Thurmes auf der Vierung) et magnam partem crucis monasterii antedicti.

lasteten Pfeiler der Vierung für gefährdet erklärten, weil das Kreuzschiff zu beiden Seiten noch nicht vollendet sei und keine Widerlage gewähre*). Man kann daraus schliessen, dass damals, wahrscheinlich unter Leitung jenes Alexander von Berneval, das Langhaus (jedoch noch ohne die Façade, die erst 1515 begonnen wurde) vollendet war, und dem entspricht auch der Styl. Die Bildung der Pfeiler ist weicher, das Maasswerk der Fenster, das im Chore noch geometrische, wenn auch sehr willkührlich zusammengesetzte Formen hat, durchweg flammend; im Uebrigen aber hat sich der Meister des Langhauses genau der Anordnung des Chores, selbst in feineren Motiven, angeschlossen, so dass beide Theile doch ein harmonisches Ganzes bilden und wir den älteren, dem Anfange unserer Epoche angehörigen Meister als den eigentlichen Urheber des Werkes ansehen dürfen. Es ist gewiss von grosser Schönheit. Die Anlage ist die regelmässige französischer Kathedralen, ein dreischiffiges Langhaus ohne Seitenkapellen, Querarm mit Nebenschiffen, ein ziemlich langer Chor mit polygonem Abschluss und mit dem Kapellenkranze. Die Maasse sind allerdings geringere, die Breite des Mittelschiffes nur 34 Fuss, die Verhältnisse aber dieselben, wie in den Kathedralen von Beauvais und Köln, die Höhe (100 Fuss) das Dreifache jener Breite, und gerade durch die mässige Breite und die sehr bedeutende Länge (416 Fuss) wird der Eindruck des Schlanken und Luftigen verstärkt. Auf diesen sind denn auch alle Details berechnet. Die Pfeiler bestehen aus vielen einzelnen, schlanken Rundstäben, deren Basis schon nicht mehr in einer Fläche liegt, die Kapitäle fehlen entweder, wie namentlich an den oberen Diensten des Chorschlusses, ganz, oder sie sind doch klein, von geringer Ausladung, nur an den vier Hauptdiensten, und auch an diesen in verschiedener Höhe, im

*) S. diese interessante Urkunde in der Bibl. de l'école des Chartes, Sér. III, t. 3, S. 473. Die auch von Geschichtschreibern ernsthaft erzählte Sage, dass Alexander Berneval, der Urheber des Rosenfensters im südlichen Kreuzschiffe, seinen Gehülfen, der das schönere nördliche Fenster gebildet, erschlagen habe und deshalb hingerichtet, aber dennoch von den für seine sonstigen Verdienste dankbaren Mönchen hier beerdigt sei, wird durch diese Urkunde vollständig widerlegt. Beide Rosenfenster existirten damals noch nicht.



St Ouen in Rouen.

Seitenschiffe tiefer als an den Scheidbögen. Die Horizontallinie, welche bisher in Basen und Kapitälen angedeutet war, ist daher gebrochen, und die Gewölbrippen der Seitenschiffe haben, da sie vermöge dieser tieferen Lage des Kapitäls anfangs senkrecht aufsteigen, eine weichere Biegung, einigermassen dem Hufeisenbogen ähnlich. Zwischen allen diesen leicht geschwungenen Bögen ist dann nur eine fast ganz durchsichtige Wand. Das Triforium ist mit lichten Rückwänden aus leichtem Stabwerk gebildet, das den Pfosten der Oberlichter entspricht, aber eine verdoppelte Zahl der Oeffnungen hat, und gerade dadurch den Ausdruck des verticalen Aufsteigens verstärkt, indem diese vielen und schlanken freistehenden und von den dahinterliegenden Fenstern hell beleuchteten Stäbe gleichsam den Anlauf bilden zu den hohen Pfosten der Oberlichter. Das Maasswerk der Fenster ist noch geometrisch mit vorherrschenden Kreisbildungen, freilich schon in willkürlicher Anordnung, aber möglichst leicht und luftig gehalten, hoch oben beginnend. Wer an den Ernst der früheren Gothik gewöhnt ist, wird den Anfang des übertriebenen Verticalismus, die Neigung zum Weichlichen und Ueppigen schon hier wahrnehmen; aber doch erscheint diese Neigung hier noch

gemässigt, die Bande der Gesetzlichkeit sind noch nicht gelöst, die Details treten noch nicht übermüthig und zudringlich hervor und stören die Einheit des Ganzen nicht. Selbst der kritisch Gestimmte wird der schlanken Schönheit der Verhältnisse, dem durchgeführten Charakter des Luftigen und Leichten, der heitern und dennoch kirchlichen Würde des edlen Bauwerkes seine Anerkennung nicht versagen, und die grosse Menge der Beschauer ist von der vollendeten Eleganz dieser Räume hingerissen, und geneigt gerade in ihnen einen Ausdruck religiöser Stimmung zu finden, der sie sich hingeben kann. Als eine Eigenthümlichkeit des Baues mag noch die Choranlage erwähnt werden; während nämlich der innere Schluss in allen bisherigen französischen Kathedralen aus fünf Polygonseiten besteht, denen dann fünf oder sieben Kapellen des Kranzes entsprechen, hat er hier nur drei, welche zwar mit den beiden anstossenden Jochen der Pfeilerreihen fünf Seiten des Achteckes darstellen und daher am Umgange fünf Kapellen gestatten, doch so, dass die beiden ersten kleiner, die beiden folgenden etwas grösser gehalten sind und die fünfte, mittlere als besondere Kapelle der Jungfrau bedeutend verlängert ist. Diese Anordnung hat, wenn man sie im Grundrisse betrachtet, etwas Abstractes und Nüchternes, in der That ist aber auch sie sehr wohl berechnet, indem bei der geringen Breite des Mittelschiffes eine engere Stellung der abschliessenden Pfeiler schwer erscheinen würde, während die weiten Oeffnungen bei der Schlankheit der sich hinaufschwingenden Pfeiler ein glänzendes Bild gewähren. Im Langhause*) wird die Weichlichkeit der Details schon auffallender; alle Motive des Chores sind hier weiter geführt und übertrieben; die dünnen Rundstäbe der Pfeiler auf jenen weichlich gebildeten Sockeln gleichen unten schwachen Lanzenschäften mit ihren Griffen, und verlaufen sich oben ohne Kapitäl in Scheid- und Schildbögen. Zwar treten die vier Hauptdienste kräftiger hervor auf senkrechten Sockeln und mit Kapitälen, allein eben dadurch erscheinen die von ihnen eingerahmten schwächeren Stäbe um

*) Vergl. die Abbildung eines Joches bei Kugler Gesch. d. Bauk. III, 93 nach Peyré, manuel de l'arch. — Andere Abbildungen bei Pugin and le Keux, Arch. antiqu. of Normandy und in den Voy. pitt. et rom. Norm. pl. 143 ff.

so dürftiger und kaum wie einzelne tragende Glieder, sondern mehr wie eine feste Mauermasse, zumal da Baldachine, für unausgeführt gebliebene Statuen bestimmt, darauf angebracht sind und sie verbinden. Wir sehen schon hier, wie der vollendete Verticalismus über sein Ziel hinaus und zur Wiederherstellung ungebrochener Mauern führen musste. Bei der Anordnung der oberen Wände ist das Motiv lichter Triforien von verdoppelter Zahl der Abtheilungen beibehalten; aber die Oberlichter sind hier fünftheilig und das Maasswerk bewegt sich in kräftigen, flammenden Linien, so dass die ganze Anordnung hier reicher, aber auch dichter und weniger graziös und luftig erscheint. Die grosse Schönheit der Verhältnisse bewährt sich indessen auch hier. Der Mittelthurm, der hier, wie häufig in der Normandie, nach englischer Weise gross und bedeutend gehalten ist, hat zwar seine Ausführung erst viel später erhalten, war aber schon ursprünglich beabsichtigt. Dagegen ist die ganz ungewöhnliche Anlage der westlichen Thürme, deren viereckiger Ueberbau nämlich übereck gestellt ist, so dass die vorderen Strebepfeiler vortreten und eine Einrahmung des mittleren Theils der Façade bilden, nicht unserer Epoche zur Last zu legen, sondern eine Erfindung des sechszehnten Jahrhunderts, durch welche man den pittoresken Effekt erhöhen und der Façade ungeachtet der geringen Breite ein grösseres und bedeutenderes Ansehen geben wollte.

Die meisten anderen in dieser Epoche neu erbauten Kirchen waren wie St. Ouen klösterliche, sind aber nach der Aufhebung der Klöster abgetragen, so dass wir von ihrer Pracht nur Nachrichten haben. Dahin gehörte ausser der schon erwähnten Cölestinerkirche zu Paris auch die im Jahre 1338 begonnene, aber unvollendet gebliebene Kirche der Bernhardiner, deren prachtvolles dreischiffiges Langhaus mit grossen breiten viertheiligen Fenstern, reichem, geometrischem Maasswerk, sehr durchbildetem Strebesysteme in der Revolution niedergerissen ist, so dass nur noch ein dazu gehöriges gewaltiges dreischiffiges Refectorium aus derselben Zeit von der Eleganz dieser Klosterbauten Zeugniss giebt. Erhalten ist in Paris noch die Kapelle des Collegiums von Beauvais, zu welcher Carl V. 1370 den

Grundstein legte, ein kleines Gebäude, in der Reinheit des Styls und in einfacher Zierlichkeit der Moritzkapelle zu Nürnberg ähnlich, obgleich etwas reicher*). Unter den zahllosen Anbauten der älteren Kirchen ist zuerst als ein in seiner Art vollendetes Werk die Kapelle der Jungfrau am östlichen Ende der Kathedrale von Rouen zu nennen, welche 1302 angefangen und erst 1360 beendet wurde. Kleiner aber nicht minder schön ist eine Kapelle an der Stiftskirche von Mantes, welche mit ihren Fialen und in die Balustrade eingreifenden durchbrochenen Fenstergiebeln einen Reichthum entwickelt, der neben den strengen Formen des älteren Hauptgebäudes sehr günstig wirkt**).

An mehreren Kathedralen stammen die Façaden der Kreuzschiffe aus unserer Zeit, nicht selten sogar erst aus dem fünfzehnten Jahrhundert, da sie nach französischem Gebrauche immer bis zuletzt blieben. Ihre Anordnung ist ziemlich übereinstimmend, ein breites Portal mit vielem Bildwerk und hoch hinaufgehendem, durchbrochenem Giebel, dann in dem oberen Stockwerke, welches fast immer zurücktritt und einen mit einer Balustrade bewehrten Gang bildet, die mächtige Rose, bald in viereckiger Einrahmung, bald in einem Spitzbogen, endlich wiederum zurückweichend der Giebel. Es ist im Wesentlichen dieselbe Anordnung wie schon an den Kreuzfaçaden von Notre-Dame von Paris, aber mit den weicheren Details des gegenwärtigen Styls. Sehr schöne Beispiele solcher Kreuzfaçaden sind die an der Kathedrale von Rouen, beide zwar erst 1478 vollendet, aber schon am Ende des dreizehnten und Anfang des vierzehnten begonnen, so dass die Anlage des Ganzen und die Ausführung der unteren Theile unserer Epoche angehören. Auch sonst lässt sich in der Normandie eine ziemlich grosse Bauthätigkeit nachweisen; an den Kathedralen von Bayeux***), Evreux und Coutances sind bedeutende Theile, an den beiden ersten der ganze obere Theil des Schiffes in dieser Zeit ausgeführt. Die ältere Kirche St. Pierre in Caen erhielt seit 1308 den Anbau eines

*) Vgl. über diese Pariser Kirchen Guilhermy, Itinéraire arch. de Paris S. 332 und 336 mit Zeichnungen.

**) Abbildungen bei Viollet-le-Duc a. a. O. II, 454.

***) Vgl. die Abbildung oben IV, 2, S. 362.

Thurmes, welcher zwar der bescheidenen Stellung einer Pfarrkirche gemäss nur die Höhe von 242 Fuss erreicht, und nur aus dem viereckigen Unterbau und dem achteckigen Helm ohne weitere Vermittelung besteht, aber durch die edle Bildung dieses von vielen kreisförmigen Oeffnungen durchbrochenen und mit Horizontalbändern und Krappen der Eckstreifen reich verzierten Helmes und die schlanke Gestalt des Unterbaues eine sehr anmuthige Erscheinung bildet*). Die Façade selbst gehört erst der folgenden Epoche an. Ein schönes Werk der gegenwärtigen ist die jetzt nur noch als Ruine erhaltene Klosterkirche von St. Bertin in St. Omer; obgleich erst 1330 begonnen**), hat sie noch zwar sehr schlanke, aber aus kräftigen, halbsäulenartigen Stämmen zusammengesetzte Pfeiler, das Triforium ist dagegen auch hier mit den Oberlichtern verschmolzen.

Einzelne Arbeiten aus dieser Epoche findet man, wie gesagt, fast an allen Kathedralen. In denen von Meaux und Senlis, von Chalons-sur-Marne, von Toul und Tours sind sie von erheblichem Umfange; in der leider abgebrochenen von Arras***) und in St. Benigne von Dijon, waren und sind sie vorherrschend. Nicht minder in der von Troyes, obgleich ihre Pfeiler durchgängig aus älterer Zeit stammen †); ihre Einweihung erfolgte erst 1429, aber 1394 begann man schon den Fussboden zu legen, so dass die oberen Theile damals schon fertig sein mussten, was in sofern bemerkenswerth ist, als die Fenster bereits flammendes Maasswerk enthalten und also eines der frühesten Beispiele desselben sind. Weiterhin nach Süden gehören dem vierzehnten Jahrhundert grosse Theile der Kathedrale von Lyon und in den westlichen Provinzen die Façade der Kathedrale von Poitiers ††). Der wunderliche horizontale Abschluss ist hier nur ein Nothbehelf, veranlasst durch den unterbliebenen Aufbau des

*) Pugin and le Keux Specimens of gothic Arch. of the Normandy. Chapuy, moyen age mon. 283, und Kugler, Geschichte der Baukunst III, 88.

**) (Parker) Glossary of Arch. III, 114. Chapuy moy. age pitt. 38.

***) Terninck, essai hist. sur l'ancienne cath. d'Arms, mit 23 Tafeln.

†) Vgl. oben Band V, S. 126.

††) 1346 war diese von englischen Söldnern verwüstet, 1365 wurden Ablassbriefe ausgeschrieben, 1379 erfolgte die Weihe. Vgl. übrigens Band V, S. 190.

Mittelschiffes, die Breite der drei Portale, welche mit ihren für die Aufnahme von Statuen bestimmten, aber unausgefüllt gebliebenen Nischen aneinanderstossen und ein über die ganze Façadenbreite ausgedehntes Band bilden, hat schon ein südliches Gepräge, die grosse, strahlenförmige und viereckig eingerahmte Rose ist aber von meisterhafter Ausführung.

Im ganzen südlichen Frankreich traten überhaupt andere Verhältnisse ein. Der gothische Styl, erst während der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts hierher gedrungen, war noch keineswegs alltäglich geworden; die Meister, welche ihn betrieben, grossentheils aus dem Norden berufen, schienen es zu fühlen, dass sie hier noch nicht auf ihren Lorbeeren ruhen durften. Die bereits angefangenen und in der vorigen Epoche schon erwähnten Bauten, St. Maximin bei Marseille, die Kathedralen von Clermont-Ferrand, Limoges, Beziers, Narbonne, der Chorbau von St. Nazaire in Carcassonne *), und einige andere neubegonnene, wie St. Michel-ès-liens in Limoges (1364), die schöne Kathedrale von Mende (1368) **), die Kathedrale von Bazas (Gironde) ***) und die von Rodez †) stiegen als glänzende Leistungen der nordischen Kunst empor und übertrafen fast die Kühnheit und Eleganz der gleichzeitigen Bauten des Mutterlandes. Allein fremdartige Erscheinungen waren sie auf diesem Boden doch, und der neue Styl musste, nachdem er das Bürgerrecht erhalten, sich auch den localen Bedingungen mehr anfügen. Klimatische Rücksichten, der Geschmack und das Raumgefühl südlicher Völker, die baulichen Traditionen wirkten übereinstimmend dahin, statt des Schlanken, Schmalen, Zugespitzten, Gebrochenen einfachere, breitere Verhältnisse zu schaffen. Auch das Material kam in Betracht. Jener an sich unscheinbare, aber zu feiner Ausarbeitung geeignete Sandstein, an dem das nördliche Frankreich so reich ist, findet sich hier

*) Oben Bd. V, S. 178, 180, 201. Der Grundriss von St. Nazaire bei Viollet-le-Duc a. a. O. II, 378.

**) Bourassée, Cath. franç. S. 361. de Laborde, Antiquités franç.

***) Dreischiffig, ohne Querarm, aber mit Kapellenkranz und reichgeschmückter Façade. Der Grundriss bei Fergusson a. a. O. S. 685.

†) Parker in der Archaeologia britt. Vol. XXXVI, p. 322.

selten; grosse Landstrecken waren beim Mangel guten Bausteins seit der Römerzeit an den Ziegelbau gewöhnt, andere Gegenden besassen Marmorarten, deren farbiger Glanz in einfachen, glatten Flächen am besten wirkte.

In den Details hatten schon die Meister jener ersten Werke Concessionen machen müssen; die neue Generation folgte den südlichen Anschauungen noch freier und schon in der Plananlage. Das ganze complicirte System mehrerer, durch schlanke Pfeiler gesonderter, durch kühne Strebebögen gestützter Schiffe sagte dem südlichen Raumgefühle weniger zu, als ungetheilte grössere Hallen, die, von starken Strebepfeilern begleitet, von Einem Gewölbe bedeckt waren. In den westlichen Gegenden hatten jene aquitanischen Kuppelkirchen das Beispiel einschiffiger Gestalt gegeben, das sich weithin über den Süden verbreitete und, wie wir schon sahen, auch im gothischen Style und selbst bei der mächtigen Kathedrale von Bordeaux maassgebend wurde. Aber auch in der Provence hatten nicht blos anspruchslosere Kirchen, sondern auch Kathedralen ältester Stiftung einschiffige Anlage; so die von Marseille und die von Fréjus, deren Formen auf das eilfte Jahrhundert hinweisen, so ferner die von Toulouse, welche, obgleich die gewaltige Abteikirche von St. Saturnin in derselben Stadt das Beispiel einer grossartigen fünfschiffigen Basilica gab, im zwölften Jahrhundert diese einfache Gestalt erhalten hatte. Zwar war dies keine ausschliessliche Regel, der gothische Styl fand auch andere, dreischiffig gebaute Kathedralen vor; allein sonderbarer Weise kam mit ihm zugleich die einschiffige Form und besonders auch das Wölbungssystem jener einschiffigen Kathedralen in Aufnahme, obgleich es in der That auf antik-römischen Traditionen fusste. Sie sind nämlich von mächtigen quadraten Kreuzgewölben überdeckt, wie wir sie auch sonst in römischen Gebäuden, z. B. in der Basilica Constantins finden, die aber hier von Wandpfeilern getragen und von schmalen, quergelegten, diese Pfeiler verbindenden Tonnengewölben gestützt werden. Diese Pfeiler sind in der That wirkliche, nur in das Innere gelegte Strebepfeiler, welche, wenn man sie nach gothischem Systeme statt auf quadrate, auf schmale Kreuzgewölbe berechnete, also einander näher rückte, ein sehr

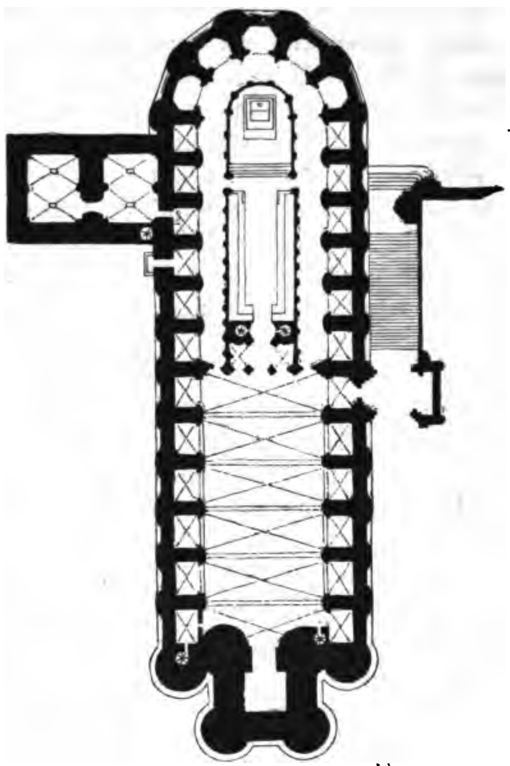
viel weiter gespanntes Gewölbe tragen konnten und also eine sehr viel breitere Anlage gestatteten, wo dann neben dem Hauptschiffe zwischen den Pfeilern kleine kapellenartige Räume entstanden, welche den kirchlichen Bedürfnissen dienten und die Monotonie des ungetheilten Langhauses vermieden. Auch das galt der südlichen Anschauung für Gewinn, dass man auf diese Weise schlichte, nicht durch die Streben unterbrochene Aussenmauern erhielt. Wir können in einzelnen Fällen nachweisen, dass die Meister des gothischen Styls diese Anlage hier nicht etwa blos aus Sparsamkeit oder um dem Herkommen zu folgen, sondern auch ohne solche Nöthigung der dreischiffigen vorzogen. In St. Bertrand zu Comminges hat man im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts bei einer Verlängerung des dreischiffigen romanischen Langhauses die Pfeiler herausgebrochen und so einen einschiffigen, von Kapellen begleiteten und mit einem Kapellenkranz endenden Raum geschaffen *). In der alten Stadt Carcassone, welche sich in den Kriegen des dreizehnten Jahrhunderts den Zorn der französischen Sieger zugezogen hatte und durch Gründung einer neuen, gleichnamigen Stadt am Fusse des Berges bestraft wurde, sind ihre zwei bedeutenden Kirchen, die Kathedrale St. Vincent und die Abteikirche St. Nazaire **), dreischiffig; dennoch gab man den beiden im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert gebauten Kirchen der neuen Stadt jene oben geschilderte einfachere Gestalt. Dieselbe finden wir denn auch in anderen gleichzeitigen Kirchen, z. B. an der etwas nördlicher gelegenen zu Montpézat (Tarn et Garonne) vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts ***).

Vor Allem musste sich aber dies System in den Gegenden des Ziegelbaues empfehlen, der für das gothische Strebesystem ohnehin weniger geeignet war; hier wurde es daher auch an der

*) Caumont, Bulletin monumental, XVIII, S. 539, 587, Grundriss und Durchschnitt.

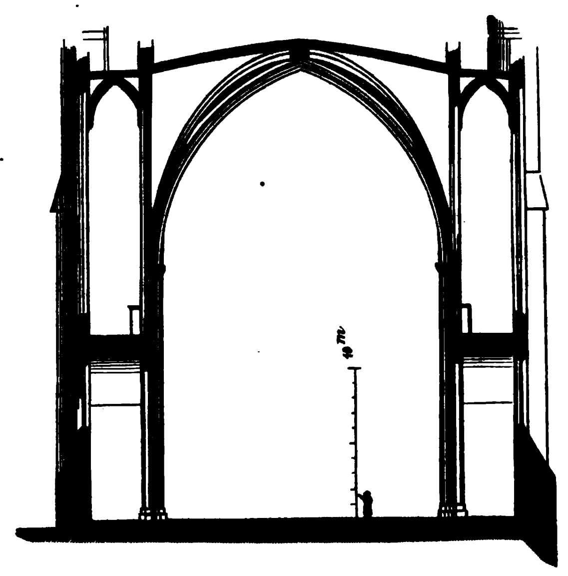
**) Bourassée, Cath. franc. S. 422, und Mérimée, Midi S. 446. Viollet-le-Duc II, 378, bezeichnet irrig St. Nazaire, deren Grundriss er mittheilt, als Kathedrale.

***) Vgl. Viollet-le-Duc I, 224 ff., der auch Durchschnitte giebt.


Kathedrale von Alby.

grössesten Kirche dieser Gegend, der Kathedrale von Alby*), angewendet, deren Grundstein schon 1282 gelegt, die aber erst im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts mit Eifer gefördert und sogar erst 1476 geweihet wurde. Sie bestehet nämlich aus einem einzigen, gewaltigen, 52 Fuss breiten, ohne alle Anbauten 284 langen, unter Gewölbschluss 92 F. hohen Schiffe, ohne Querarm, in Osten mit 5 Seiten des Zehnecks geschlossen und ringsum zwischen den Strebepfeilern von Kapellen umgeben, auf den geraden Seiten von je zwölf viereckig gebildeten, am Chorschluss von fünf polygonalen. Diese Kapellen selbst sind, wie in den vorhergenannten Kirchen, von geringer Höhe, etwa wie niedrige Seitenschiffe; allein während sie dort unmittelbar ein Dach tragen und der obere Theil der Strebepfeiler ausserhalb der die Oberlichter enthaltenden Wand liegt, ist diese hier auch oben nach Aussen verlegt, so dass über der Kapellenwölbung ein zweites Stockwerk, eine Art Empore, entsteht, welche durch jene Strebepfeiler in lauter schmale, bis zum Schildbogen

*) Chapay, Cath. franç. Vol. II. Mérimée, Midi S. 439. Viollet-le-Duc a. a. O. giebt I, 227, den Durchschnitt und II, 380, den Grundriss.



Kathedrale von Alby.

des grosesn Gewölbes aufsteigende, nur durch kleine Thüröffnungen verbundene, aber durch das dahintergelegene zweitheilige schlanke Fenster hellbeleuchtete Räume getheilt ist. Das weit gespannte über die ganze Länge des Schiffes sich erstreckende Gewölbe, besteht, da seine Rippen an den Innenseiten jener hohen Strebepfeiler aufsteigen, aus einzelnen ungewöhnlich schmalen Gewölbfeldern, mit nur 18 Fuss Tiefe, bei einer Breite von 52 Fuss; es hat daher, obgleich einfaches Kreuzgewölbe, sehr wenig von der pulsirenden Lebendigkeit dieser Wölbungsart und gleicht durch die häufige Wiederholung der Quergurten fast einem Tonnengewölbe. Allein dennoch wirkt das Ganze durch das starke Licht, welches sich aus jenen Fenstern über die Wölbung verbreitet und aus den durch jene Zwischenwände gebildeten Abtheilungen in malerischer Abstufung hereindringt, und durch den Gegensatz der oberen Theile gegen die schwach beleuchteten Kapellen sehr günstig*). Zu dieser wirksamen

*) Das Urtheil, welches Viollet-le-Duc II, 381, und besonders I, 225 ff., über den architektonischen Werth dieser Kathedrale ausspricht, dürfte zu strenge sein, und weicht von dem aller anderen Berichterstatter weit ab.

architektonischen Anlage ist dann später noch mannigfacher Schmuck gekommen, an dem eine Reihe von reichen und prachtliebenden Bischöfen arbeitete. Die ungebrochene Einheit des Raumes, die mehr einem Festsaale als einer Kirche entsprach, vertrug sich denn doch mit den Bedürfnissen des Klerus nicht; man wollte einen gesonderten Chorraum haben, und schuf ihn, indem man in der Mitte der Längenachse den ganzen Raum durch einen Lettner theilte, und von demselben Chorschranken, wie man sie anderwärts zwischen den Pfeilern angebracht hatte, ausgehen liess, welche dann den Aussenwänden in ihrer geraden Richtung und dem Chorschlusse parallel laufend, einen zwischen dem inneren Chorraume und den Kapellen sich hinziehenden Umgang bildeten. Diese Schranken haben nur die gewöhnliche, zu einer anständigen Begränzung der Chorstühle nöthige Höhe, sie stehen daher, da sie sich nicht an Pfeilerreihen anschliessen, in keiner architektonischen Verbindung mit dem Gebäude, sondern sind wie ein vereinzeltes Monument in den weiten und hohen Raum hineingestellt, aber sie glänzen im reichsten Schmucke von Ornamenten und Statuen spätgothischen Styls. Ausserdem wurde um dieselbe Zeit, Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und im sechszehnten, die ganze Kirche, die Wände vom Boden an und die Gewölbe, diese zuletzt und zwar schon von der Hand italienischer Künstler, mit decorativen Malereien geschmückt, welche an sich und vermöge jener eigenthümlichen Beleuchtung sehr reizend erscheinen und dazu beitragen, die Kirche zu einem Gegenstande der Bewunderung zu machen.

Mit diesem Glanze des Inneren steht dann die schlichte, festungsartige Erscheinung des Aeusseren im stärksten Gegensatze. Da nämlich die Strebepfeiler im Inneren bis nach oben aufsteigen und mit dem grossen Gewölbe unter demselben flachen Dache liegen, bildet das Ganze eine ungetheilte Masse, deren einfache, 105 Fuss hohe Wände nur durch die in flacher Rundung thurmartig hervortretenden Strebepfeiler und die dazwischen liegenden, hoch über dem Boden anfangenden schlanken Fenster unterbrochen sind. Auf der Westseite erhebt sich zwar ein mächtiger Thurm bis zur Höhe von 290 Fuss über dem Boden, aber auch er bildet eine einfache, gewaltige Masse, ohne

Portal und grössere Fenster; viereckig und an den Ecken von ähnlichen aber noch viel stärkeren, kreisrunden Streben flankirt, bis oberhalb des Kirchendachs unverjüngt, dann mit zwei Stockwerken, die aber nur soweit zurücktreten, dass schmale für kriegerische Abwehr geeignete Umgänge entstehen, endlich ganz oben mit einem zwar achteckigen und schlankeren, aber stumpf abschliessenden Aufsatze. Der einzige Eingang liegt auf der Südseite der Kirche und ist nur durch eine hohe Treppe zugänglich, auf deren Höhe eine reizende, ganz in durchbrochenem, flammenartig geschweiftem Maasswerk gebildete Vorhalle steht, eine der elegantesten, man kann sagen kokettesten Leistungen spätgothischer Kunst vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts*), welche gegen die massive Einfachheit der Kirche selbst sonderbar contrastirt. Die Kathedrale zu Alby ist die grösseste unter den in Ziegeln erbauten Kirchen Frankreichs, und ohne Zweifel hat die Beschaffenheit des Materials wie auf die ungewöhnliche Anlage so auch auf die grosse Einfachheit der Erscheinung wesentlichen Einfluss gehabt. Allein die festungsartige Anordnung ist davon unabhängig und ohne Zweifel auf eine wirkliche Vertheidigung im Falle der Noth berechnet. Schon die Anlage des Thurms, an der Grenze einer anderen Commune und an einem Abhange, wo er gar nicht zum Eingange dienen konnte, deutet bestimmt auf diesen Zweck hin. Auch ist eine solche Absicht an anderen Kirchen dieser Gegend, an den Kathedralen von Narbonne und Beziers, an fast allen während des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts errichteten Pfarr- und Klosterkirchen nicht zu verkennen. Mit wenigen, schmalen, stets an der Seite und zwar gern an schwer zugänglicher Stelle angelegten Portalen, mit kleinen, oft den Schiessscharten gleichenden, hochgelegenen Fenstern, mit Zinnenbekrönung und festen Thürmen, gewöhnlich auch auf hohen, zur Vertheidigung geeigneten Punkten erbaut, sind sie fast wirkliche Festungen. In den Bürgerkriegen waren sie ohne Zweifel als solche benutzt, später war es eine zur Gewohnheit

*) Mérimée a. a. O. S. 440 setzt sie irriger Weise in das Jahr 1380, wo nur das am Fusse der Treppe stehende Eingangsthor gebaut wurde. Vergl. Bourassé a. a. O. S. 49, 50.

gewordene, auf die Wiederkehr solcher Unruhen berechnete Vorsicht*).

Eigentliche Nachahmungen der Kathedrale von Alby kennen wir nicht; die anderen einschiffigen Kirchen sind schlichter und mit abweichenden Einzelheiten. An Grösse am Nächsten steht ihr die Kathedrale von Perpignan im Roussillon, 1324 noch unter der Herrschaft der Könige von Majorca gegründet, aber erst unter Ludwig XI. vollendet. Sie ist nicht in Ziegeln, sondern nach eigenthümlicher Ortsgewohnheit in grätenartigen Kieselschichten gebaut, einschiffig, aber mit einem Querarm, der auffallenderweise polygonförmig schliesst. Die Kühnheit ihres, nur von Kragsteinen ausgehenden Gewölbes wird gerühmt, und ihre Dimensionen (235 Fuss Länge, 59 Fuss Breite, 82 Fuss Höhe) sind bedeudend**), aber doch weit unter dem Maasse von Alby.

Für den Chorschluss bildete sich keine feste Regel. Zuweilen wurden, wie in St. Bertrand de Comminges und an der Kathedrale zu Toulouse, auch einschiffige Anlagen mit einem reichen Kapellenkranze versehen, aber ebenso oft erhalten auch grössere Kirchen die einfache Apsis. Ueberhaupt gab der Zwiespalt zwischen einheimischen Traditionen und den Regeln des gothischen Styles den Architekten eine grössere Freiheit, die zwar ein consequentes Fortschreiten wie in der nordfranzösischen Schule nicht beförderte, aber zuweilen sehr originelle Erscheinungen erzeugte. So hat an der Kirche zu Uzeste bei Langon im Département der Gironde, welche Papst Clemens V. († 1314) erbaute und in der er bestattet ist, das dreischiffige Langhaus abwechselnd stärkere und schwächere Pfeiler und ein sechstheiliges Mittelgewölbe, also eine Anordnung, welche in diesen Gegenden vielleicht niemals, und in den nördlichen Provinzen seit hundert Jahren nicht vorgekommen war. Noch merkwürdiger ist aber der Chorschluss; er ist nämlich dreiseitig aus dem Achtecke, mit einem Umgang und einem Kranze von drei Kapellen; aber diese sind so flach und jener Umgang ist so schmal, dass ein aus sechs Feldern bestehendes Rippengewölbe,

*) Viollet-le-Duc I, 227.

**) Bourassé a. a. O. S. 230. Mérimée, Midi, S. 379.

das seinen Schlussstein über der Kapellen-Oeffnung hat, beide überspannt. Es ist fast genau dieselbe Abbreviatur der reichen französischen Anordnung, welche wir später in einigen Kirchen der Niederlande und an der Ostsee kennen lernen werden, die aber, im nördlichen Frankreich ganz unbekannt, auch im Süden, soviel wir wissen, nur hier angewendet ist*).

Noch eigenthümlicher ist der Chorschluss der Kirche du Thor zu Toulouse, vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Das mittlere der drei, fast gleich breiten Schiffe schliesst nämlich mit gerader Wand, die beiden Seitenschiffe aber treten mit polygonen Apsiden darüber hinaus und scheinen also Nebenkapellen des viereckigen Chorraumes, gewissermassen eine Abbreviatur des Kapellenkranzes zu bilden**).

Ein anschauliches Bild der verschiedenartigen Einflüsse, denen diese Gegend unterworfen war, und der Formenmischung, die dadurch entstand, ist die Kirche der Jakobiner (Dominikaner) zu Toulouse. Die ungewöhnliche Einrichtung des Langhauses, das aus zwei, durch eine Säulenreihe getheilten Schiffen besteht, ist zwar nicht südlichen Ursprungs, sondern aus der Kirche desselben Ordens zu Paris entlehnt, wo das eine Schiff als Chor der Mönche, das andere als Laienkirche für die Predigt dient. Nun aber ist hier dem getheilten Langhause ein weiter, von brillantem Sterngewölbe bedeckter und von einem reichen Kapellenkranze umgebener Chor etwa am Ende des vierzehnten Jahrhunderts angebaut***). Der Kreuzgang, schon in den ersten Jahren desselben Jahrhunderts entstanden, prangt in ganz südlicher Weise mit 180 Marmorsäulen und mit reichen Sculpturen der Kapitäle †). Der Thurm endlich zeigt einen der origi-

*) Nachricht und Grundriss von Uzeste giebt der Engländer J. H. Parker in der brittischen Archäologie, Vol. XXXVI, S. 4, und nach ihm Kugler, Gesch. d. Bauk. III, 127. Vgl. den Grundriss von Tournay unten S. 141.

**) Viollet-le-Duc, welcher a. a. O. I, 9, den Grundriss dieses Chorschlusses mittheilt, bemerkt, dass ihm mehrere solcher „gepaarten Apsiden" (absides jumelles) bekannt seien, von denen er jedoch nur die von Varen (Tarn-et-Garonne) aus dem zwölften Jahrhundert nennt. Ueber die Stelle des Hauptaltars und überhaupt über den liturgischen Gebrauch äussert er sich nicht.

***) Viollet-le-Duc I, 299.

†) Guilhermy in den Annales archéologiques, VI, pag. 324 ff.

nellsten Versuche, gothische Motive in die Sprache des Ziegelbaues ohne grossen Aufwand künstlicher Formsteine zu übersetzen. Vom Boden an achteckig steigt er nämlich über dem Dache der schlichten Kirche in vier unverjüngten und fast gleichhohen Stockwerken auf, und schliesst horizontal mit einer zierlichen Balustrade. Jede der acht Seiten in jedem der vier Stockwerke hat nun eine zweitheilige, auf einem kräftigen Mittelpfeiler ruhende Schallöffnung, welche statt mit Bögen mit geraden, einen spitzen Winkel bildenden Linien überdeckt ist, und zwar so, dass die beiden äusseren Schenkel der zwei aneinander stossenden Winkel über die Spitzen derselben hinaus verlängert sind und hier mit den beiden inneren eine offene Raute und also eine Art Maasswerk, ähnlich den Kreisen in frühgothischen Fenstern, bilden. Da diese Schallöffnungen die Breite jeder Seite füllen, so ist das Ganze überaus belebt. Offenbar war dem Baumeister grosse Oekonomie zur Pflicht gemacht; für die Säulen der Balustrade, für die Kapitäle und andere kleinere Theile stand ihm Stein zu Gebot, zu allem Uebrigen musste er sich einfacher, aus derselben Form hervorgegangener Ziegel bedienen. Dies machte er durch die angegebene Anordnung möglich, und gab zugleich durch die bizarre Gestalt jenes rechtwinkeligen Maasswerks und durch die in verschiedenen Directionen wechselnden Lagen der Ziegel ein sehr buntes und reiches Bild *). Es konnte nicht fehlen, dass er Nachfolge und Wetteifer hervorrief. Der grosse Centralthurm von St. Saturnin, ebenfalls achteckig, aber nicht in einer senkrechten Linie, sondern in fünf pyramidalisch verjüngten Stockwerken aufsteigend und mit einem spitzen Helme schliessend, und daher in seiner Gesammt-Erscheinung noch origineller, ist eben so wie jener auf allen Seiten mit zweitheiligen Oeffnungen ausgestattet, von denen die der unteren Etagen zwar rundbogig, die der beiden oberen aber wie dort eckig gestaltet sind **). Auch die Thürme der Augustiner und der

*) S. die vortrefflichen, die technische Ausführung darstellenden Zeichnungen bei Viollet-le-Duc III, 395 ff. Eine kleine Abbild. bei Kugler a. a. O. S. 131. Eine Totalansicht der Kirche mit dem Thurm in der Voyage pitt. et rom., Languedoc, Taf. 14.

**) Bei Fergusson (the illustrated handbook of Arch., London 1855) S. 622.

Kirche du Thor und endlich der der Kathedrale von Pamiers geben Nachahmungen desselben Motivs *).

Die Architektur dieser Provinzen trägt also keineswegs, wie die der nördlichen, den Charakter der Ermattung; aber freilich greifen die Bestrebungen nicht in einander, sondern zerstreuen sich und können daher auch nicht grossartige Leistungen von bleibender historischer Wichtigkeit hervorbringen.

Die Architektur der Niederlande, die wir in romanischer Zeit der deutschen zurechnen konnten (IV, 2, S. 154 ff.) und dann in der vorigen Epoche getrennt, Belgien mit Frankreich, die östlichen Provinzen mit Deutschland verbunden betrachteten (V, S. 209 ff., 597), neigt sich jetzt im Ganzen, und ohne dass es noch einer Sonderung beider Regionen bedarf, mehr der französischen zu, und kann daher hier gleich im Anschlusse an diese besprochen werden**). Nicht blos in künstlerischer, sondern auch in politischer Beziehung waren diese von verschiedenartiger Bevölkerung bewohnten und in sich vielfach getheilten Gränzlande zwischen den beiden grossen Nationen schwankend und gewannen ihre Selbstständigkeit erst allmälig durch wechselndes Anschliessen und Abstossen bald des einen bald des andern der beiden Nachbarvölker. In dieser Epoche hatte das französische Element das Uebergewicht, weil die Schwäche des deutschen Kaiserthums den Landesherren und Parteien der verschiedenen

*) Caumont, Abécédaire, p. 513, 514.

**) Die noch sehr mangelhaften Vorarbeiten schliessen sich freilich den politischen Gränzen an. Für Belgien ist Schayes, histoire de l'architecture en Belgique (ich citire die erste in 4 Bändchen erschienene Ausgabe), die Hauptquelle und eine im Ganzen gelungene und ziemlich befriedigende Arbeit. Für Ostniederland muss man einen, leider nicht von Zeichnungen begleiteten Aufsatz von Eyk tot Zuylichem in den Berigten van het historisch gezelschap te Utrecht, II, 1 (1849), mit einem sehr dankenswerthen, von leichten, aber zweckmässigen Handzeichnungen begleiteten Reisebericht (von Essenwein) im Organ für christliche Kunst, Jahrgang VI. (1856), vergleichen, welcher übrigens auch einige belgische Städte berührt. Einige Notizen gaben schon meine niederländischen Briefe. Bemerkenswerth ist, dass Ostbrabant (Herzogenbusch, Breda), weil ehemals zu Brabant und jetzt zum Königreich der Niederlande gehörig, von beiden Theilen in archäologischen Anspruch genommen wird.

niederländischen Territorien bei ihren inneren Kämpfen keinen Schutz gewährte. Die Fürsten suchten daher Familienverbindungen mit dem französischen Königshause, fochten in den französischen Heeren und wurden ganz in den Kreis französischer Politik gezogen. Diese Richtung ergriff die östlichen Niederlande eben so wohl wie die westlichen, da schon 1299 Holland durch das Aussterben des einheimischen Dynastengeschlechts an die Grafen von Hennegau, romanischen Stammes und entschiedene Anhänger des französischen Hauses, gefallen war, und auch die bayerische Dynastie, welche nach ihrem Aussterben (1345) folgte, beide Länder vereinigte und bald in eben so enge Verbindung mit dem französischen Hause trat, dessen Einfluss nun nach kurzer Zeit zu wirklicher Herrschaft wurde. Im Jahre 1361 beim Aussterben der Herzöge von Burgund verlieh nämlich der König von Frankreich dies ihm erfallene Lehen einem seiner Söhne, Philipp dem Kühnen, welcher sich dann sofort mit der Tochter des letzten Grafen von Flandern, Ludwig von Male, vermählte und nach dessen Tode (1384) auch seine Länder erwarb, zu denen ausser Flandern noch Antwerpen und Mecheln gehörten. Schon 1383 war auch das Aussterben der Grafen von Brabant und Limburg eingetreten, welches bei der Verschwägerung dieser Häuser der Gemahlin und daher den Söhnen Philipps des Kühnen die Anwartschaft auf diese Provinzen gab, der dann auch bald (1407) der Besitz und etwas später (1428) der Rückfall an Burgund selbst folgte. Zwischen diesem burgundischen Geschlechte und jenen bayerischen Grafen von Holland und Hennegau wurden 1385 Doppelehen geschlossen, welche bei den Zwistigkeiten in dieser unglücklichen Familie erst zu dem entschiedensten Einflusse und endlich (1433) zum gänzlichen Anfall an die Herzöge von Burgund führten. Da sie demnächst auch die anderen kleineren niederländischen Territorien durch Kauf oder Vergleich erwarben, hatten sie hier noch vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ein mächtiges Reich gebildet, während sie sich doch noch immer zunächst als französische Prinzen betrachteten, sich häufig in Paris aufhielten und an den Unruhen ihres Mutterlandes den thätigsten Antheil nahmen.

Freilich ging diese Hinneigung, welche dem burgundischen

Hause den Weg öffnete, mehr von den Fürsten als vom Volke aus. Von der blutigen s. g. Sporenschlacht bei Coortryk im Jahre 1302 bis zu der nicht minder blutigen, aber für Frankreich siegreichen Schlacht bei Rosebeke 1388 standen die flandrischen Weber oft den französischen Rittern kämpfend gegenüber. Auch war die Sinnesweise der Bevölkerung und die innere Lage beider Länder sehr verschieden; während in Frankreich der monarchisch aristokratische Sinn und die höfisch geschmeidige Sitte immer mehr ausgebildet wurden, äusserte sich in den Niederlanden ein lebhaftes demokratisches Freiheitsgefühl in derber, oft übermüthiger Weise. Von jenem altgermanischen Trotze der friesischen Bauern, welchem nicht blos der Graf von Holland, sondern selbst die Kirche nachgeben musste, war auch den andern Provinzen etwas geblieben, nur dass hier die Städte in den Vordergrund traten, welche durch ausgedehnten Handel und durch Gewerbthätigkeit einen hohen Grad von Selbstständigkeit und Macht auch ihren Landesherren gegenüber gewannen. Bei dem Frieden von 1323 zwischen den Grafen von Flandern und Holland übernahmen die Städte beider Provinzen die Bürgschaft, und in Brabant unterwarf der Graf schon 1312 seine Beschlüsse der Zustimmung eines Rathes, in welchem zehn Vertreter der Städte neben fünf des Adels sassen. In Flandern kam es zu so friedlichem Austrage nicht, dafür waren aber auch die grade hier dicht neben einander gelegenen Städte mit ihrer unruhigen Bevölkerung fast beständig im Aufstande und zum Theil die Beute listiger Demagogen, bis ihre neuen Herren, die Herzöge von Burgund, sie durch milde und kluge Behandlung zu gewinnen wussten.

Diese Verschiedenheit des Volkscharakters stand aber der Aufnahme französischer Architekturformen nicht entgegen. Dieselben Eigenschaften, welche die Niederländer von den Franzosen unterschieden, hielten sie auch von einer selbstständigen architektonischen Production zurück. Ihr nüchtern praktischer Sinn konnte sich für die abstracte Form, der Individualismus ihrer extremen Freiheitsliebe für die Kunst der Unterordnung des Einzelnen unter das Allgemeine nicht schöpferisch begeistern. Ihre Begabung wies sie auf andere Bahnen, und machte sie in

der Architektur hauptsächlich nur für das heitere Spiel des Decorativen empfänglich. Aber doch begehrten die reich gewordenen Städte prachtvolle Gebäude als Schmuck und als Aeusserung des Machtgefühles, und für diesen Luxus war der französisch-gothische Styl mit seinen glänzenden Formen und seinem ausgebildeten Systeme bequemer und besser geeignet, als der minder bestimmte und bescheidenere der deutschen Schule. Von nationaler Vorliebe oder Antipathie konnte auf diesem neutralen Gebiete nicht die Rede sein; der Kampf wurde für städtische oder provincielle Freiheiten geführt, und der praktische, auf Nutzen und Genuss gerichtete Sinn ist überall und besonders in Kunstsachen sehr kosmopolitisch. In einzelnen Fällen und in einzelnen baulichen Sitten finden wir daher grössere Verwandtschaft mit der deutschen Architektur, im Ganzen aber wurde das französische Element vorherrschend, jedoch so, dass ein einheimischer, specifisch niederländischer Zug die fremden Formen modificirt. Jene Consequenz verticaler, organischer Formentwickelung, welche sich im französischen Style, wenn auch nur als üppiges und geistreiches Spiel, auch jetzt noch erhielt und die in Deutschland sogar mit einiger Pedanterie beobachtet wurde, erscheint hier untergeordnet, und statt ihrer macht sich das Behagen an breiter Räumlichkeit und derben Massen, so wie andererseits an gefälligen und reichen Details ohne sonderliche Rücksichtnahme auf das Ganze, geltend.

Gehen wir auf das Einzelne ein, so ist es charakteristisch, dass die einfache und würdige, wie man glauben sollte bürgerlichem Sinne recht zusagende Form der deutschen Hallenkirche hier äusserst wenig Anklang fand; in den westlichen Provinzen kennt man nur ein Beispiel, St. Croix in Lüttich*), im Osten, besonders in Friesland, eine grössere Zahl, aber auch hier meistens erst aus der folgenden Epoche und unter besonderen Umständen, welche sie als Ausnahmen von der Regel erscheinen lassen. Die Lebuinuskirche in Deventer und St. Walpurgis in

*) Mit schlanken Rundsäulen und wohl erst aus dem fünfzehnten Jahrhundert, obgleich sie Schayes III, 188, schon in das vierzehnte setzt. Ausser ihr soll noch die abgebrochene Abteikirche zu Lobes diese Form gehabt haben.

Zütphen*), haben diese Gestalt als eine Vergrösserung und Erhöhung der Seitenschiffe neben dem in ursprünglicher Höhe erhaltenen Mittelschiffe, die Jacobskirche im Haag und die zu Utrecht wahrscheinlich umgekehrt durch Verkleinerung des Mittelschiffes bei der Herstellung nach einem Unfall erhalten, und an der kleinen Kirche zu Ysselstein und der geräumigen, aber unglaublich rohen und nüchternen Johanneskirche in Schiedam hat offenbar die Wohlfeilheit den Ausschlag gegeben. Auch sind diese vier zuletzt genannten Kirchen sämmtlich einfache Backsteinbauten mit hölzernen Gewölben, und als wahre, in Stein überwölbte Hallenkirchen dieser Epoche sind nur die Liebfrauenkirche zu Kampen am Zuydersee (1369 gegründet) und die zu St. Michael in Zwolle (1406 angefangen) zu nennen, jene wieder Backsteinbau mit Rundsäulen, diese Steinbau mit gegliederten Pfeilern, beide übrigens schlichtester Anlage, ohne Kreuz mit einschiffigem Chor.

Während aber die Hallenkirche selbst nicht beliebt wurde, gab man den Kirchen mit überragendem Mittelschiffe insofern einen ihnen verwandten Charakter, als man sie möglichst breit und massenhaft und im Inneren möglichst weit und geräumig bildete. Die Ansprüche an grosse Höhe und schlankes Emporstreben, welche man in Frankreich und Deutschland machte, standen dem Verlangen nach räumlicher Weite nach. Während dort schon die Kathedrale von Paris eine Gewölbhöhe von 106 Fuss und andere Kathedralen eine noch beträchtlich grössere, bis an 150 Fuss heran, hatten, nimmt in Belgien die Kathedrale von Brüssel mit 90 Fuss die erste Stelle ein und erhebt sich keine andere Kirche über 85 oder 86. Nur der Dom zu Utrecht mit der Höhe von 119 Fuss im Mittelschiffe und 70 in den Abseiten macht eine Ausnahme, die hier durch deutschen Einfluss entstand**). Während ferner in Frankreich und Deutschland die Höhe das Dreifache der Breite des Mittelschiffes erreicht und selbst übersteigt, geht sie hier oft nicht weit

*) Org. f. christl. Kunst a. a. O. No. 4 u. 5. Vgl. über diese und die anderen demnächst erwähnten Kirchen Eyk tot Zuylichem a. a. O. S. 132, 121, 114, 122.

**) Selbst der Dom zu Antwerpen hat nur 84, der zu Mecheln 85 und die Johanniskirche zu Herzogenbusch 86 Fuss innere Höhe.

über das Doppelte. Dagegen dehnt man sich gern in die Breite aus und fünfschiffige Kirchen sind hier besonders häufig; St. Nicolaus in Kampen, St. Peter in Leyden, die Liebfrauen- oder neue Kirche in Amsterdam (wenigstens der Anlage nach, da die äusseren Seitenschiffe nicht vollständig durchgeführt sind) und St. Johann in Herzogenbusch haben fünf, die Kathedrale von Antwerpen sogar sieben Schiffe. Neben der Neigung für die Breite sprach dabei auch die für malerische Durchsichten mit, wie sie durch die Mehrzahl der Schiffe entstanden; der Reiz solcher wechselnden Bilder galt mehr als die Schönheit schlanker Verhältnisse und architektonischer Consequenz.

Mit allen diesen Eigenthümlichkeiten steht es dann in Verbindung, dass der Gebrauch der Rundsäule statt des Pfeilers, den wir hier schon in der vorigen Epoche bemerkt haben, auch in der jetzigen, wo er in Frankreich bei der ausschliesslichen Betonung des Verticalprincips fast in Vergessenheit kam, sich hier nicht blos erhielt, sondern immer mehr zur Regel wurde. Denn die Rundsäule gewährt freiere und angenehmere Durchsichten, ist aber für die Last höherer Mauern nicht wohl geeignet und begünstigt daher niedrige Verhältnisse. Bei den fünfschiffigen Kirchen sind freilich, um die grössere Last der Gewölbe zu tragen, meistens Pfeiler angewendet, aber auch unter ihnen hat die Peterskirche in Leyden Säulen und die neue Kirche in Amsterdam zwar gegliederte, aber sehr schlanke und säulenartig mit dem Kapitäl unter dem Scheidbogen abgeschlossene Pfeiler, weil das Gewölbe in beiden von Holz ist. Dagegen sind bei dreischiffigen Bauten dieser Epoche Pfeiler eine höchst seltene Ausnahme; ausser solchen, die wie die Kathedrale von Utrecht oder die beiden Hauptkirchen von Brügge dem bereits in der vorigen Epoche gemachten Anfange oder älteren Fundamenten sich anschlossen, sind fast nur die Kathedrale von Löwen (nach 1377) und die zierliche Kirche zu Hal bei Brüssel (1341 — 1409) zu nennen. Diese Säulen stehen in der Regel auf achteckigem Fusse und haben zierliche Blattkapitäle, von denen dann die Gewölbdienste mit besonderer Basis und meistens mit eigenen einfachen Kelchkapitälen aufsteigen *). Sie

*) Bei ursprünglich beabsichtigten Holzgewölben, wie in St. Bavo in

sind meistens sehr schlank, so dass das obere Stockwerk von geringerer Höhe ist, als das unterhalb des Arcadensimses; nur in St. Bavo in Harlem sind bei übrigens bedeutenden Raumverhältnissen die Säulen kurz, so dass das obere Stockwerk höher ist, als das untere, was hier einen sehr günstigen ernsten Eindruck macht. An der Vierung des Kreuzes treten überall an Stelle der Rundsäulen stärkere, aus vier Halbsäulen gebildete Pfeiler ein.

Oberlichter und Triforien gleichen in den belgischen Kirchen denen der französischen, flammendes Maasswerk kommt sogar ziemlich frühe vor. In Holland ist das Maasswerk selten erhalten und dann, obgleich in Haustein, ziemlich roh und dürftig, und statt des Triforiums ist unter den Oberlichtern nur die Fensternische verlängert, manchmal bloss mit heruntergeführten Fensterpfosten wie ein vermauerter Theil des Fensters, häufig aber mit einem Laufgange nebst niedriger Balustrade (in der grossen Kirche zu Dortrecht, in S. Katharina in Utrecht, S. Bavo in Harlem u. a.) *). Die Gewölbe sind hier durchweg oder doch im Mittelschiffe meistens von Holz, zuweilen (S. Bavo in Harlem und S. Pancratius in Leyden) in Gestalt eines reichen Sterngewölbes, in Belgien dagegen fast durchgängig von Stein und einfache Kreuzgewölbe. Die Neigung für das Breite und Geräumige zeigt sich auch an der Anlage des Chores; der rechtwinkelige Schluss kommt nur bei höchster Dürftigkeit oder localer Nothwendigkeit, der in Deutschland beliebte schlanke Polygonschluss nur bei schlichten oder kleineren Kirchen vor, und dann selten allein, sondern mit gleichem Abschluss der Seitenschiffe, welcher zuweilen (in St. Jacob in Utrecht) in derselben Flucht, meistens aber früher erfolgt und immer mit senkrechter Stellung **). Bei

Harlem und in der neuen Kirche von Amsterdam, stehen die schwachen Gewölbdienste nicht auf dem Kapitäl, sondern auf dem Arcadensimse. Vergl. Organ a. a. O. Nro. 11.

*) Abbildungen im Organ a. a. O.

**) Meine Angabe Th. V, S. 482 u. 551, dass der Chor von St. Bavo in Gent gleich dem von St. Victor in Xanten diagonale Seitenchöre habe, beruhete auf einem Irrthume, zu welchem mich der von Wiebeking Tafel 86 mitgetheilte unrichtige Grundriss verleitet hatte; siehe den richtigeren im Organ

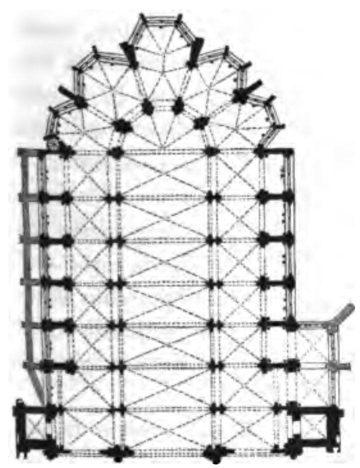
allen grösseren Kirchen hat der Chorschluss die reiche französische Anlage mit Umgang und Kapellenkranz; so namentlich bei allen fünfschiffigen (wohin S. Peter in Leyden hier nicht gehört, weil nur das Langhaus fünf, der Chor aber drei Schiffe hat) und ausserdem in Holland an den Liebfrauen-Kirchen von Dortrecht und Amsterdam, der Lorenzkirche zu Rotterdam und der Stephanskirche zu Nymwegen, in Belgien an den Domen von Mecheln, Löwen, Mons, an St. Michael in Gent und an St. Salvator in Brügge u. a. An der Stephanskirche zu Nymwegen ist es eigenthümlich, dass die einzelnen Kapellen nicht wie gewöhnlich drei-, sondern zweiseitig schliessen, so dass die Achse nicht auf die Mitte einer Seite, sondern in einen Winkel fällt, und an St. Walburgis in Zütphen haben die den Umgang begleitenden Kapellen sogar eine viereckige Gestalt, so dass der äussere Abschluss die einzelnen Kapellen nicht erkennen lässt, sondern ein einziges schweres Polygon bildet. Allein beide keineswegs glücklichen Abweichungen von der sonst beobachteten Regel werden erst der folgenden Epoche angehören *).

Wichtiger ist eine andere, wahrscheinlich in den Niederlanden aufgekommene Choranlage, bei welcher zwar der Umgang und ein Kranz von Kapellen mit selbstständig hervortretenden Polygonseiten bestehen, beide aber verkürzt und gewissermassen zusammengezogen sind. Bisher hatte man nach dem Vorgange der Kathedrale von Amiens die einzelnen Kapellen durch fünf Seiten des Achtecks gebildet, von denen drei frei nach aussen heraustreten, die beiden anderen aber im Inneren liegen als Zwischenwände zwischen je zwei Kapellen und zugleich als sehr kräftige, keilförmig nach innen abnehmende Strebepfeiler. Die Kapellen sind dabei durch ein selbstständiges Rippengewölbe mit sechs Kappen überwölbt, von denen fünf den Seiten des Acht-

a. a. O. Nro. 19. Dagegen hat St. Martin in Ypern eine der Victorskirche in Xanten ähnliche, aber dem Uebergangsstyl angehörige Anlage. Vgl. meine Niederl. Br. S. 420 mit Schayes III, 59.

*) Vgl. die Abbildungen im Organ a. a. O., S. 4 u. 37. Der Chor der Stephanskirche gleicht einigermaassen dem unseres Freiburger Münsters, ist aber doch weniger manierirt, weil er die ungerade Kapellenzahl beibehalten hat, so dass nicht wie in Freiburg die Achse des ganzen Gebäudes auf einen vortretenden Strebepfeiler stösst.

ecks entsprechen, die sechste aber mit viel stumpferem Centralwinkel die Kapellenöffnung nach dem Umgange zu ergiebt, und erlangen vermöge der festen Seitenwände eine augenscheinliche Selbstständigkeit und zugleich eine etwas grössere Tiefe, während der anstossende Raum des Umganges seinerseits ebenfalls ein selbstständiges Kreuzgewölbe und zwar in der Gestalt eines unregelmässigen, auf der inneren Seite schmalen, auf der äusseren breiteren Vierecks erhält, und so einen Zugang darstellt, welcher bei stattfindendem Altardienste der Kapelle mit benutzt werden kann. Diese Anlage wurde nun in den sogleich näher zu erwähnenden Kirchen dahin vereinfacht, dass man die Kapelle und den vor ihr gelegenen Abschnitt des Umganges völlig zusammenzog und statt mit zwei verschiedenen, mit einem einzigen Gewölbe, dessen Schlussstein im Scheitel der Kapellen lag, bedeckte. Beide Theile, die Kapelle und die betreffende Abtheilung des Umganges, erschienen dadurch als die, wenn auch nicht ganz gleichen Hälften eines Polygons, und zwar eines Sechseckes, indem sowohl die Kapelle, deren Seitenwände nun fortfielen, als auch das ehemalige Gewölbfeld des Umgangs, je von drei, unter stumpfen Winkeln aneinanderstossenden Seiten begränzt wurde. Diese Anordnung gewährte im Wesentlichen die Vorzüge des früheren Kapellenkranzes, die Belebung des Aeusseren durch vortretende Polygonseiten und Altarnischen, um welche sich die Gläubigen im Umgange versammeln konnten, daneben aber eine nicht unbedeutende Erleichterung und Vereinfachung der Wölbung. Allein freilich büsste man auch manches ein; die Kapellen entbehrten der Zwischenwände und erschienen nur als eine Erweiterung des Um-



Chor der Kath. von Tournay.

ganges durch flache Nischen, gaben daher auch bei Weitem nicht den reichen, bedeutungsvollen Wechsel stärker und schwächer beleuchteter Stellen, sondern ein zwar stärkeres, aber einförmiges Licht. Endlich aber traten die Strebepfeiler, da sie nicht mehr nach innen zwischen die Kapellen vorgeschoben waren, im Aeusseren neben den flachen Polygonnischen schwerfällig und unschön heraus. Diese Mängel sind in der That so gross, dass nur die Rücksicht auf Ersparung diese abgekürzte Form empfehlen konnte, und dies erklärt es, dass sie nicht allgemeiner verbreitet, sondern nur in zwei verschiedenen Provinzen einheimisch ist. In Frankreich hat zwar der 1216 vollendete Chor der Kathedrale von Soissons eine ähnliche Einrichtung, indem auch hier der Schlussstein des gemeinsamen Gewölbes im Scheitel der Kapellenöffnung liegt und die Wölbung der entsprechenden Abtheilung des Umganges als ein halbes Sechseck erscheint, allein die Kapellen haben dennoch fünf Seiten und ein fünftheiliges Gewölbe (aus dem Zehnecke) und sind durch die nach Innen verlegten Strebepfeiler von einander geschieden *). Auch so aber fand diese Anordnung in Frankreich keinen Anklang, hauptsächlich wohl, weil auch hier die Kapellen zu flach waren, und wurde bald darauf durch die schon erwähnte, zuerst in Amiens angewendete verdrängt. Ein ganz vereinzeltes Beispiel jener verkürzten Anordnung kommt dann zwar in Frankreich vor, aber bei einem kleinen abgelegenen Gebäude des Südens, der schon oben erwähnten Kirche zu Uzeste und erst im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, wo in den Niederlanden schon mehrere Kirchen ersten Ranges damit ausgestattet waren, so dass man jedenfalls von da her diese Form nicht ableiten kann und dahingestellt lassen muss, ob, was immerhin nicht unmöglich ist, ein niederländischer Einfluss bis zu jenem Kirchlein in der Nähe von Bordeaux gelangt oder die Erfindung hier zum zweiten Male gemacht sei.

Wo sie zuerst angewendet, wird sich schwer feststellen lassen. An den beiden von einander entfernten, ziemlich gleich-

*) Vgl. den Grundriss der Kathedrale von Soissons bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire II, 310. Ich bemerke, dass auch hier der von Wiebeking Taf. 86 gegebene Grundriss unrichtig ist.

zeitig in der vorigen Epoche begonnenen Domchören von Tournay und Utrecht erscheint sie in gleicher und völlig ausgebildeter Weise, an dem wahrscheinlich noch früheren Chore der Frauenkirche zu Brügge und in anderer Art auch an der Kathedrale von Brüssel unvollständig, dann wieder an St. Nicolaus in Gent, wo der Chorschluss erst aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammen soll, und endlich an St. Bavo in Gent *), hier aber nicht als Verkürzung, sondern als Erweiterung der gewöhnlichen Anlage, indem ausser dem durch selbstständige Kreuzgewölbe gedeckten Umgange die gewaltigen, ein volles Sechseck bildenden Kapellen keine Zwischenwände haben, so dass neben den tiefen Altarnischen ein zweiter Umgang entsteht.

Ausserhalb der Niederlande giebt es freilich noch eine zweite, dichter zusammengelegene und vielleicht zahlreichere Gruppe von Kirchen mit derselben Anlage, und zwar an der Küste der Ostsee in Mecklenburg und den angränzenden Ländern. Aber alle diese Kirchen, mit alleiniger Ausnahme der schon im dreizehnten Jahrhundert begonnenen Marienkirche zu Lübeck, sind jünger als jene niederländischen**). Es ist daher wahrscheinlich, dass diese ökonomische Form hier, wo sie zugleich der Vorliebe für offene, bequeme Räumlichkeit zusagen konnte, erfunden und vermöge des lebhaften Handelsverkehrs zunächst nach Lübeck übertragen ist.

In den östlichen Niederlanden trieb man die Verkürzung der französischen Choranlage noch weiter und gab auch grös-

*) Grundrisse von Tournay bei Schayes III, 170, und Kugler Baukunst III, 409, von Utrecht, der Frauen-Kirche in Brügge und St. Bavo in Gent im Organ a. a. O. zu Nro. 9, 23 und 19. Von St. Bavo eine Aussenansicht bei Schayes a. a. O. Für St. Nicolaus in Gent habe ich nur die Angabe im Organ a. a. O. S. 242, bei der es auffällt, dass der Verfasser dabei nicht an jene beiden anderen, durch seine eigenen Zeichnungen festgestellten Fälle erinnert. Dass der Grundriss von St. Bavo bei Wiebeking Tafel 86 falsch ist, habe ich schon angeführt.

**) Vielleicht haben auch andere niederländische Kirchen, deren Grundrisse noch nicht publicirt sind, dieselbe Choranlage. Bei der 1369 gegründeten Nicolaikirche zu Kempen bemerkt Eyck a. a. O. ausdrücklich, dass sie flache Kapellen an dem innerlich mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossenen Chore habe und dem Chore des Domes zu Utrecht sehr gleiche.

seren Kirchen statt des Kapellenkranzes blos den Umgang mit dem fünf- oder siebenseitigen Schlusse, und diese etwas schwerfällige Form befriedigte hier so sehr, dass sie allmälig die vorherrschende und selbst an prachtvoll ausgeführten Kirchen angewendet wurde *).

Bei der Ausstattung des Aeusseren tritt in beiden niederländischen Regionen das Bestreben, durch grosse Massen, ohne sonderliche Rücksicht auf Harmonie der Theile und auf feinere Details, zu wirken, noch deutlicher hervor. In Holland geht dies oft bis zu einem Extrem des Schwerfälligen, Nüchternen, Formlosen, mehr noch, als es sich aus der vorherrschenden Anwendung des Backsteins erklären lässt; in Belgien nähern sich auch in dieser Beziehung die Formen mehr den französischen, mit mehr oder weniger verzierten Strebebögen, zierlichen Balustraden, reicher geschmückten Portalen. Aber auch hier sind diese Zierden vereinzelt und der Charakter des Schweren und Breiten ist so vorherrschend, dass fast bei jeder bedeutenderen Kirche sich die Verwunderung über den auffallenden Gegensatz dieser plumpen Gestalt des Aeusseren gegen den malerischen Anblick des Inneren wiederholt. Keine einzige Façade kann denen der grossen französischen Kathedralen verglichen werden, auch die von St. Gudula in Brüssel verdankt ihre imponirende Wirkung mehr ihrer günstigen Lage, als ihrer wirksamen Anordnung. Diese und die Kathedrale von Antwerpen haben zwar Doppelthürme, aber sie sind nicht für die Gliederung des Ganzen benutzt, namentlich sind die Seitenportale zu klein, zu wenig mit dem Mittelportale verbunden, und überhaupt die Theile nicht zu einem organischen Ganzen verschmolzen. Bei den meisten anderen, selbst grösseren, Kirchen verzichtete man auf diese höchste Zierde der Vorderseite, in Holland hielt man sogar häufig die

*) Z. B. die grossen Kirchen von Arnheim, Zütphen, Deventer, Harlem, Delft, die beiden grösseren Kirchen von Leyden, in Nordbrabant die übrigens in reichem französischen Style gebaute Kirche zu Breda. Vrgl. die Abbildungen im Organ a. a. O. In den westlichen Provinzen weiss ich kein Beispiel aus dieser Epoche, wenn nicht vielleicht die Pfarrkirche von Aerschot, welche ich nicht gesehen habe und deren Beschreibung bei Schayes III, 181, undeutlich ist, diese Form haben sollte. In der Uebergangszeit findet sie sich an N. D. de Pamele in Audenaerde (vergl. Bd. V, S. 221).

Thurmanlage überhaupt für entbehrlich oder verschob sie so lange, bis sie unterblieb, so dass noch jetzt mächtige Kirchen wie die von Harlem, Leyden u. a. ganz ohne solche sind; in Belgien begnügte man sich, selbst bei kolossalen Kathedralen, wie die von Mecheln und von Mons, mit einem der Westseite vorgelegten Thurme, den man dann aber um so massenhafter und um so höher aufzuführen strebte. Schon der Thurm der Frauenkirche zu Brügge, noch aus der vorigen Epoche und übrigens ein plumper und unschöner Backsteinbau, hatte bis vor Kurzem mit seiner ebenfalls in Ziegeln aufgemauerten Spitze die Höhe von 422, und der der gegenwärtigen Epoche aber nur der Pfarrkirche einer kleinen Stadt, Aerschot, angehörige Thurm mit hölzernem Helm soll vor dem Orcan von 1572 die von 488 Fuss einheimischen Maasses erreicht haben. Besonders im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert bemächtigte sich der belgischen Städte ein Wetteifer kolossaler Thurmbauten. Der 1452 begonnene Thurm der Kathedrale von Mecheln, jetzt 299 Fuss hoch, würde bei seiner Vollendung nahebei 600, der etwa gleichzeitig angefangene, aber noch mehr zurückgebliebene von St. Waudru in Mons etwa 570 gemessen haben, und der Dom zu Löwen sollte sogar nach dem Einsturze eines früheren Thurmbaues zufolge des freilich erst 1507 entworfenen und unausgeführt gebliebenen Planes drei Thürme erhalten, einen auf der Vierung von 535, zwei an der Façade von 430 Fuss, alle, wie die sorgfältig aufbewahrten Risse beweisen, mit hohen, zierlich durchbrochenen Helmen. Aber alle diese riesigen Entwürfe und viele andere ähnliche, von denen nur die massigen Unterbauten existiren, sind weit von der Vollendung geblieben, und unter den wenigen vollendeten Thürmen verdienen in Belgien nur der der Kathedrale von Antwerpen und der von St. Gertrud in Loewen Erwähnung; dieser mit seinem schönen Helm in durchbrochenem Steinwerk und von nicht unbedeutender Höhe 1455 vollendet, jener grössere 1422 angefangen, aber erst im sechszehnten Jahrhundert von einem späteren Meister in der Höhe von etwa 400 Fuss abgeschlossen*). Unter den holländischen Städten hat Delft den Vorzug, an zwei

*) Nachrichten über alle diese belgischen Thürme bei Schayes a. a. O.

Kirchen vollendete Thürme zu besitzen, beide mit gemauerten Helmen und von nicht unedler, aber alterthümlicher Anlage. Alle anderen Thurmbauten sind auch hier unvollendet oder haben doch nur einen späten, ungenügenden Abschluss erhalten und imponiren nur durch die mehr oder weniger gut geordnete Masse ihres Unterbaues, welcher indessen niemals die feine pyramidalische Gliederung und die Verschmelzung der Uebergänge, wie die süddeutschen Thürme, sondern stets gesonderte, mehr oder weniger durch Fensterblenden und Maasswerkformen verzierte Stockwerke hat. Bei der Mehrzahl dieser Thürme erklärt sich diese einfache Massenhaftigkeit schon dadurch, dass sie, wie die von Delft, Rotterdam, Dortrecht und Zütphen in Backstein gebaut und nur mit steinernen Gliederungen geziert sind; aber auch die ganz in Stein ausgeführten Thürme von Deventer und von Breda (dieser einer der schönsten der Niederlande) haben denselben Charakter, sei es, dass derselbe durch die vorherrschende Backsteinarchitektur zur Gewohnheit geworden war, oder dass er dem Geschmacke des Niederländers entsprach. In der That scheint das letzte das richtigere, da auch die belgischen Thürme dasselbe Gepräge tragen; der von St. Bavo in Gent ist dem der Frauenkirche von Breda sehr ähnlich, aber noch einfacher und schwerer, und selbst der der Kathedrale von Mecheln gehört noch demselben Systeme an. Besondere Erwähnung verdient der Thurm des Domes zu Utrecht, weil er, im Jahre 1321 begonnen, dies System noch in seiner Entstehung und im Kampfe mit deutscher Tradition zeigt. Er ist nämlich bedeutend schlanker und besteht nur aus drei hohen, immer abnehmenden Stockwerken, zwei viereckigen und einem von zierlichem Stabwerk belebten Achteck, auf welchem jetzt, an Stelle der älteren Steinpyramide, ein hölzernes Dach steht, dessen Spitze noch immer 354 Fuss über dem Boden ist. Allein jene beiden ersten, in Backstein gebauten Stockwerke sind blos durch kahle Fensterblenden verziert, ohne Strebepfeiler und ohne Uebergänge nach oben, so dass das Ganze den Eindruck des Nüchternen und Schwächlichen macht, und man, wenn einmal auf die lebensvolle organische Entwickelung des deutschen Thurmes verzichtet werden sollte, jener massenhaften Breite und Schwere der anderen niederländischen Thürme

den entschiedenen Vorzug vor dieser schlankeren Form zugestehen muss.

Dieser allgemeinen Schilderung des niederländischen Styls will ich die Erwähnung einiger bedeutenderen Bauten folgen lassen, jedoch ohne Anspruch auf genaue chronologische Ordnung, welche schwer festzustellen und bei dem Mangel einer fortschreitenden Entwickelung auch ohne grosses Interesse sein würde. In den östlichen Provinzen gebührt der Vorrang dem Dome zu Utrecht*), der in der vorigen Epoche in grandiosen Verhältnissen angelegt war, seinen Oberbau aber (selbst im Chore) erst in der gegenwärtigen erhielt und den Einfluss deutscher Schule, aber im Kampfe mit dem einheimischen Geschmacke, zeigt. Wie der Thurm, von dem wir eben sprachen, durch das Bestreben nach schlanker Form schwächlich und nüchtern erscheint, ist bei der Choranlage die Stellung der Pfeiler an der Rundung mit fünf, nicht wie in Köln und den ähnlichen französischen Kathedralen, mit sieben, Seiten des Zehnecks eine allzu enge geworden; auch sind die Dienste unvollständig ausgebildet, so dass nur der mittlere ein Kapitäl hat, und endlich ist der Kapellenkranz in der schon beschriebenen Weise verkürzt. Ungeachtet dieser Mängel übte der Bau indessen doch weiteren Einfluss aus, namentlich soll der Chor der erst im Jahre 1369 gegründeten grossen, fünfschiffigen Nicolauskirche zu Kampen am Zuydersee ihm in den Details gleichen. Auch hat die in derselben Stadt gleichzeitig begonnene Liebfrauenkirche Hallenform, die auf fortdauernden deutschen Einfluss zu deuten scheint, aber freilich auch schon nach niederländischer Neigung mit Rundsäulen*).

*) Vergl. Bd. V, S. 551, und Organ f. christl. K. a. a. O. Nro. 9.

*) Die Grundsteinlegung beider Kirchen erfolgte sowohl nach den Angaben in der Historia episcopatuum foederati Belgii, Tom. II (hist. ep. Daventr. pag. 112), als nach Eyk tot Zuylichem a. a. O. S. 119 durch einen Johann von Köln, welchen aber dieser als Bürgermeister, jene als Architekten bezeichnet. Da beide keine Quelle angeben, so muss dahingestellt bleiben, welches das Richtige, offenbar ist aber die letzte Annahme die wahrscheinlichere, und jedenfalls auch im ersten Falle bei der kölnischen Herkunft des Bürgermeisters die (von Boisserée als Gewissheit ausgesprochene) Vermuthung eines deutschen Architekten ziemlich begründet.

Inzwischen war nun schon der holländische Typus der Kirchen mit überragendem Mittelschiff völlig ausgebildet, dessen vollständigstes und schönstes Exemplar, die Liebfrauenkirche zu Dortrecht, wahrscheinlich im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts begonnen*), jetzt eben mit ihren schlanken Rundsäulen und darauf stehenden Gewölbdiensten, mit Umgang und Kapellenkranz, steinernen Gewölben und sogar mit ganz entwickeltem Strebewerk sehr stattlich aufstieg. Auf die anderen unvollständiger und meist mit hölzernen Gewölben ausgeführten holländischen Kirchen brauche ich nach dem oben Gesagten nicht weiter einzugehen, sondern verweile auf dem Wege zu den westlichen Provinzen nur in Nordbrabant bei den zwei höchstbedeutenden Kirchen von Breda und Herzogenbusch. Die Liebfrauenkirche zu Breda erhielt im Jahre 1410 die Weihe des Chors, der aber damals einfach mit dem halben Zehneck schloss und erst später mit einem Umgange versehen wurde, in welchem man noch die Strebepfeiler und die vormaligen Fensteröffnungen erkennt; das Langhaus**) mit Rundsäulen, Gewölbdiensten ohne Kapitäle, reichem, der Fenstertheilung entsprechendem Triforium und flammendem Maasswerk gehört ganz dem fünfzehnten Jahrhundert an, am Thurme wurde 1468 gebaut und das Aeussere des Chorumganges hat sogar Renaissanceformen. Aber das Ganze erscheint doch ungeachtet dieser Baugeschichte sehr harmonisch, gleicht in seinen Formen der Kirche von Dortrecht und ist nicht minder edel und rein, wohl aber bedeutend reicher als diese***). Noch viel reicher, besonders in der äusseren Erscheinung alle anderen Kirchen der gesammten Niederlande übertreffend, ist der zweite Prachtbau dieser Provinz, die St. Johanniskirche zu Herzogenbusch. Sie ist im französischen

*) Im Organ f. christl. K. a. a. O. S. 182 wird das Jahr 1339, aber ohne Quelle als Einweihungsjahr, muthmasslich nur des Chores, angegeben. Eyck a. a. O. S. 114 kennt es nicht.

**) Vergl. die Abbildung S. 97.

***) Vergl. Eyck a. a. O. S. 111, und im Organ a. a. O. S. 195, die nähere Beschreibung und Zeichnung. Eigenthümlich ist, dass die Kapellen des Langhauses mit der angränzenden Abtheilung des Seitenschiffes ein gemeinsames, quergelegtes Dach und zwischen den Strebepfeilern reich verzierte Giebel haben.

Kathedralenstyl und in ziemlich grossen Dimensionen angelegt, fünfschiffig, mit Kreuzarmen und langgestrecktem Chor nebst einem Kranze von sieben Kapellen, im Aeusseren mit Prachtportalen der Kreuzschiffe, mit vollständigem Strebewerk, sogar mit zwiefachen Strebebögen ausgestattet, und nur wie schon erwähnt, in der Gewölbhöhe und darin zurückbleibend, dass an der Westseite nur ein einzelner Mittelthurm aufsteigt. Der gewöhnlichen Annahme nach ist sie in den Jahren 1280 — 1330 erbaut und in der That wird nicht blos Einzelnes sondern der ganze Grundplan mit den engen Pfeilerabständen von halber Mittelschiffbreite aus dieser Bauzeit stammen, während die Ausführung des Inneren und Aeusseren, die schlanken Bündelpfeiler, deren Dienste sich ohne Kapitäle ins Gewölbe verlaufen, die breiten Fenster mit ihren theils bildlich geschmückten, theils durchbrochenen Spitzgiebeln, überhaupt die ganze Ornamentik das Gepräge des fünfzehnten Jahrhunderts trägt, und wahrscheinlich aus einer, bald nach einem Brande von 1419 begonnenen und mit zunehmender Baulust das ganze Jahrhundert hindurch fortgesetzten, einem völligen Neubau gleichkommenden Ueberarbeitung herrührt*). Die Gewölbe sind noch einfache Kreuzgewölbe.

In den südlichen Provinzen waren am Anfange der Epoche mehrere der bedeutendsten Bauten noch im Gange, so der Chorbau von St. Bavo in Gent, welcher sich unmittelbar an die im dreizehnten Jahrhundert ausgeführte Herstellung der gewaltigen Krypta anschloss, dann besonders der des Domes zu Tournay, welcher 1338 die Weihe erhielt, und endlich St. Gudula, die Kathedrale von Brüssel, deren Langhaus allmälig fortschritt und erst im fünfzehnten Jahrhundert bis zur Westseite gediehen war. In allen diesen Monumenten tritt uns, ungeachtet des wohl erkennbaren Einflusses der späteren Zeit, vermöge der

*) Dieser fortdauernde, aber immer nur theilweise und daher nothwendig auf den älteren Grundlagen ausgeführte Neubau ergiebt sich aus den von Dr. Hermanns im Organ f. christl. Knnst IV, S. 17 ff. aus den Baurechnungen beigebrachten Nachweisungen. S. daselbst auch Grundriss und Durchschnitt. Die Dimensionen sind, wie schon angegeben, nicht übermässig; Höhe des Mittelschiffes 86, der Seitenschiffe 41, bei einer Mittelschiffbreite von 39 Fuss.

früheren Anlage die kräftige, in belgischer Weise derb aufgefasste Formbildung der älteren Anlage unverkümmert entgegen, während bei den neugegründeten Kirchen die einheimische Vorliebe für Breite und Behaglichkeit sich sogleich mit den weicheren, zierlicheren Formen der neuen französischen Schule umgab und dadurch zu einer fast allzugrossen und nicht genügend belebten Ausdehnung des Raumes führte. Dies zeigen sofort an der Gränze der Epoche selbst zwei kleinere Bauten, die Beguinenkirchen zu Löwen und zu Diest, jene laut Inschrift im Jahre 1305 begonnen, diese wahrscheinlich nicht viel später, mit ihren auffallend dünnen und weitgestellten Säulen*). Eine bedeutende Erscheinung ist dagegen die Stiftskirche zu Huy, 1311 begonnen, 216 Fuss lang, mit Kreuzschiff und einfachem Polygonchor, Rundsäulen, wohlgeordnetem Triforium und flammendem Maasswerk, aber in edlen luftigen Verhältnissen des Inneren, während auch hier das Aeussere, ungeachtet des plastischen Schmuckes eines Seitenportals, ohne Strebebögen, Balustraden oder anderen Schmuck, allzu einfach, fast roh gehalten ist. Aehnlicher Anlage ist die wegen ihres hohen Thurmes schon früher erwähnte Pfarrkirche zu Aerschot, wo eine Inschrift das Gründungsjahr des Chores 1336 und den Namen seines Baumeisters Johann Pickart nennt**), ein Muster des reichsten französischen Styls dieser Zeit aber ist die Wallfahrtskirche N. D. zu Hal bei Brüssel, 1341 bis 1409 erbaut, mit schlanken Bündelsäulen, reichem, zierlich verschlungenem Maasswerk der Fenster und Triforien, zahlreichen Statuen, auch im Aeusseren reicher als die meisten belgischen Kirchen, zwar ohne Strebebögen, aber mit hohen Giebeln auf den Fenstern der Seitenschiffe und mit zierlichen Balustraden. Andere Bauten von ähnlicher Eleganz sind die Kapelle St. Catharina, welche der Graf von Flandern Ludwig von Male im Jahre 1374 an N. D. in Courtrai erbauen liess, die Pfarrkirchen von Werwick (nach einem Brande von 1382) und St. Sulpice in Diest (1416

*) Vergl. über alle diese Kirchen Schayes III, 177 ff.

**) Bei Schayes a. a. O. S. 181 ist der Vorname Johann nur im Texte des Verfassers, nicht in dem der Inschrift enthalten, vielleicht nur durch einfache Auslassung.

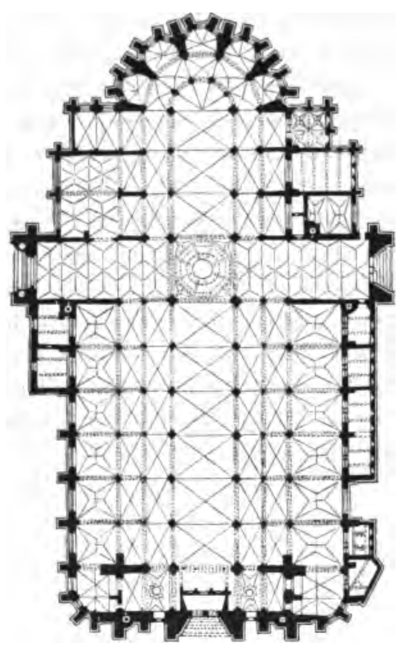
begonnen), beide mit Rundsäulen, die letzte schon von grösserem Umfange und in dem Reichthum ihrer Decoration an die Johanniskirche von Herzogenbusch erinnernd. Während dessen begann dann aber eine Reihe mächtiger Kathedralen, welche den Stolz Belgiens ausmachen. Die älteste derselben ist die von St. Rombaut in Mecheln, bald nach einem Brande von 1341 begonnen und langsam, aber doch grösstentheils noch im vierzehnten Jahrhundert aufgeführt, wenngleich erst im fünfzehnten Jahrhundert, wie die Inschriften ergeben, mit dem jetzigen Gewölbe versehen. Es ist wiederum der gewöhnliche Kathedralenplan, nach sechs Arcaden des dreischiffigen Langhauses das Kreuzschiff mit etwas mehr als Seitenschiffbreite vortretend, dann drei Arcaden des Chores und endlich der Schluss mit fünf Seiten des Achtecks, jedoch, wie auch in Frankreich jetzt gewöhnlich, in etwas weiterer Stellung als früher, und deshalb von sieben Kapellen umgeben. Dabei aber die belgischen Eigenthümlichkeiten, im Inneren mässige Höhe*), statt der Pfeiler schlanke Rundsäulen mit Gewölbdiensten auf ihren Kapitälen, und endlich nur der eine, dem Mittelschiff vorgelegte Thurm, der wie erwähnt unvollendet ist, aber auch so durch seine Massen und mit seiner reichen Portalhalle imponirend wirkt. Ueberhaupt sind Inneres und Aeusseres hier in grösserer Harmonie; jenes in vollem Schmucke des Fenstermaasswerks und der damit verbundenen Triforien den Eindruck heiterer Würde gewährend, dieses mit kräftigem Strebewerk und reichbekrönten Balustraden, besonders aber mit richtigem Verhältnisse des mächtigen Thurmes zu dem Langbau, ruhig und grossartig hingelagert.

Bald darauf im Jahre 1352 wurde dann auch der grösseste gothische Dom der Niederlande, die Kathedrale von Antwerpen begonnen. Der Chor war 1387 im Wesentlichen beendet, langsamer schritt dann das Langhaus vor, welches im Jahre 1422 erst soweit war, dass man Façade und Thurmbau anfangen konnte**). Die Verhältnisse des Mittelschiffes sind keines-

*) Mittelschiffbreite 36 Fuss 11 Zoll, Gewölbhöhe 85 Fuss, Rundsäulen, die an ihrer Basis nur den Durchmesser von 3 Fuss 7 Zoll haben.

**) Der Baumeister der Façade, den alle früheren Schriftsteller, mit Einschluss von Schayes in der ersten in vier Bänden erschienenen Ausgabe seiner

weges bedeutend, es bleibt in der Breite sowohl wie in der Höhe noch etwas hinter dem von Mecheln zurück, dagegen breiten sich auf beiden Seiten noch drei Schiffe aus, alle von halber Höhe des Mittelschiffes, aber von verschiedener Breite, die beiden ersten zusammen dem Mittelschiffe gleich, aber unter sich ungleich und abnehmend, das erste drei, das zweite zwei Fünftel, das dritte endlich breiter als eines derselben, so dass ungeachtet der kleineren Verhältnisse des Mittelschiffes die Gesammtbreite des siebenschiffigen Langhauses denn doch die des fünfschiffigen am Dome zu Köln noch, wiewohl nur um ein Geringes, übertrifft. Höchst wahrscheinlich war dieses äusserste Seitenschiff ein späterer Zusatz zu dem ursprünglichen Plane und bei der Anlage des Chores mit seinen fünf Kapellen noch nicht in Aussicht genommen, wohl aber beim Beginn der Façade 1422 schon ausgeführt oder doch beschlossen. Jedenfalls war die Eigenthümlichkeit, welche ihn rechtfertigt und erklärt, schon vorhanden. Die Bündelpfeiler, welche die Schiffe trennen, sind nämlich ungewöhnlich weit abstehend, fünf



Kathedrale von Antwerpen.

Hist. de l'arch. en Belgique Johannes Amelius oder Hans Appelmans nennen und den Schayes als „bolognais" bezeichnet (wohl nicht, wie Kugler Gesch. d. Bauk. III, 415 anzunehmen scheint, aus Bologna, sondern wie Lübke Gesch. d. Arch. S. 431 aus Boulogne), heisst zufolge der neueren Untersuchungen von de Barbure in der zweiten Ausgabe des Schayes II, S. 680 (welche bereits vergriffen ist und die ich nur nach Essenwein im Organ a. a. O. S. 222 citire) Peter Apelemman und war schon seit 1406 Dombaumeister.

Sechstel der Mittelschiffbreite, und diese Stellung, welche bei dem Hinblicke auf den Hauptaltar, also im Sinne der Achse, ein weniger belebtes Bild giebt wie die Perspective der französischen Kathedralen, lud offenbar dazu ein, die Durchblicke um so anziehender zu machen. Dies hat denn nun der Meister in glücklichster Weise erreicht, indem diese dreifachen Nebenräume mit ihren doppelten Arcadenreihen schon im Sinne der Breitenachse und noch mehr bei diagonaler Stellung ein reiches stets wechselndes Bild geben, dessen Reiz durch die verschiedenen Breiten der Schiffe, die geringere und abnehmende der beiden ersten, mehr beschatteten, die grössere des hellbeleuchteten dritten Seitenschiffes unendlich gesteigert wird. Dieser Wirkung entspricht denn auch die Bildung der Pfeiler als Rippenbündel aber in weichster Form, schlank, nur aus feinen Stäben bestehend, ohne bedeutsame, schattende Unterscheidung der wichtigeren Dienste, nur an dem vortretenden Gewölbträger mit leichtem Kapitäl, sonst ohne Weiteres in die Bogengliederung sich verlaufend. Auch die Wände sind durchweg mit Stabwerk und Blendarcaden bedeckt, die sich zu Maasswerk verflechten und der Balustrade sich anschliessen, die unter den weit geöffneten Oberlichtern den Umgang bildet. Alles ist mithin belebt, aber auch ohne starke Gegensätze, und das Auge wird auf allen Punkten von immer neuen und immer ähnlichen Bildern schmeichelnd ergötzt. Wir dürfen dabei freilich nicht an die ächte strenge Schönheit der älteren Münster denken; die hier erreichte Wirkung ist mehr malerisch als architektonisch, mehr weltlich als kirchlich, aber sie verdient in ihrer Eigenthümlichkeit als eine ausgezeichnete Leistung dieses späteren Styls anerkannt zu werden*). Das Aeussere entspricht dieser Schönheit des Inneren sehr schlecht; die Mauern haben nur an den Kreuzfaçaden das reiche Stabwerk, auf das sie berechnet waren, erhalten, und

*) Vergl. in meinem Erstlingswerke (Niederl. Br. S. 206) die mit grosser Begeisterung bei noch sehr unvollkommener Kenntniss der gothischen Architektur niedergeschriebene Schilderung. Kleinere architektonische oder perspectivische Zeichnungen des Inneren sind theils von Wiebeking Taf. 117 und 120, und nach ihm bei Kugler Baukunst III, 415, theils von Schayes III, 199 publicirt, geben aber freilich keine Vorstellung. Ansicht der Façade bei Chapuy moyen age mon. nro. 139.

stehen an anderen Stellen nackt und roh, die Strebebögen fehlen, die Façade ist unvollendet, und der eine Thurm, schon an sich nicht glücklich durchgeführt, hat im sechszehnten Jahrhundert einen sehr unerfreulichen Abschluss erhalten.

Einige Jahrzehnte später wurde die dritte grosse brabantische Kathedrale, der Dom zu Löwen, nach einem Brande von 1373 begonnen und insoweit gefördert, dass man schon 1433 Musse hatte, dem Chor die entbehrliche Zierde eines prunkenden Tabernakels zu geben, der mit ähnlichen deutschen Kunststücken wetteifert. Die Anlage ist einfacher als die des Antwerpener Domes, nur dreischiffig und nach alter Weise mit Pfeilerabständen, welche der Breite der Seitenschiffe und der halben des Mittelschiffes gleich kommen, auch ist die Höhe verhältnissmässig grösser und die ganze Haltung strenger und kirchlicher. Die Bündelpfeiler sind zwar wie dort aus einzelnen Stäben zusammengesetzt und hier ganz ohne Kapitäl, aber sie sind kräftiger gegliedert, so dass sich der mittlere, sämmtliche Gewölbrippen tragende Dienst halbsäulenartig gestaltet. Auch das Stabwerk der Wände mit der maasswerkartigen Verflechtung unter der Balustrade des Triforiums ist ähnlich wie dort, aber durchweg strenger. Man sieht dass der Meister jenen Bau vor Augen gehabt, aber den Ausdruck des Weichen und Weltlichen zu vermeiden gesucht hat. Das Aeussere ist zwar, bis auf die wie schon erwähnt unvollendete Façade, fertiger wie in Antwerpen, aber nicht erfreulich, sondern plump und reizlos.

Ganz ähnlich in Verhältnissen und Anordnung des Inneren und selbst des Aeusseren ist endlich die Kathedrale St. Waltrudis zu Mons (Bergen) im Hennegau, sie macht selbst vermöge der dunkeln Farbe des Steins, in dem sie gebaut ist, einen noch ernsteren Eindruck als der Dom zu Löwen, obgleich die Details zum Theil reicher sind als dort. Ueber die Zeit des Baues weiss man nur, dass er im Jahre 1450 im Gange war.

Endlich erhielt auch noch der Dom zu Ypern, St. Martin, der in der vorigen Epoche in sehr ernstem und würdigem Styl erbaut war*), in dieser die glänzende, von keiner andern belgischen Kirche übertroffene äussere Ausstattung, die leicht ge-

*) Schayes III, 59 und 157. Niederl. Briefe S. 420.

schwungenen Strebebögen, das Portal des südlichen Kreuzschiffes nebst dem überaus reichen Rosenfenster darüber, und endlich und besonders den Thurm der Westseite, welcher im Jahre 1434 begonnen, obgleich unvollendet und nur bis zur Höhe von 170 Fuss hinaufgeführt, doch zu den schönsten Thürmen Belgiens gehört.

Neben den Kirchen verdienen die weltlichen Bauten in dieser Gegend mehr als in anderen nähere Beachtung. Die persönlichen Bedürfnisse waren zwar auch bei den Bürgern der flandrischen Städte noch immer sehr bescheiden; ihre Strassen bestanden aus kleinen, in Holz oder Fachwerk erbauten, zum Theil mit Schindeln und Schieferstücken unschön belegten Häusern, zwischen denen dann schon seit dem zwölften Jahrhundert einzelne feste, in Stein gebaute, thurmähnliche Gebäude aufstiegen*), die aber auch nur auf Festigkeit, nicht auf Schönheit Anspruch machten, und für uns in den seltenen Fällen, wo sie erhalten sind, mehr eine sittengeschichtliche, als eine monumentale Bedeutung haben. Anders verhielt es sich aber, wenn die grossen Gemeinwesen selbst für allgemeine Zwecke und auf allgemeine Kosten bauten, wo schon diese Bestimmung den Werken einen höheren Ausdruck gab. Die frühesten dieser Gebäude in den belgischen Städten dienten entweder zur Sicherheit gegen äussere und innere Feinde, oder für die Ordnung und Bequemlichkeit des blühenden Gewerbes. Zu jenem Zwecke hielt man ausser den äusseren Befestigungswerken, Mauern und Thoren, besonders einen hohen Thurm im Innern der Stadt für erforderlich, von welchem aus die Wächter den nahenden Feind oder ausgebrochene Feuersbrünste sehen und im Falle der Gefahr die bewaffneten Bürger durch Glockengeläute zu den Sammelplätzen rufen konnten**), der endlich stark und gross genug war, um

*) Vergl. die Chronikenstellen des zwölften Jahrhunderts und die Beispiele bei Schayes a. a. O. IV, S. 85 ff. Noch heute werden diese patricischen Häuser in der Volkssprache: steenen genannt; so heisst z. B. in Gent ein Haus Ameyde steen, ein anderes Duyvelsteen, dies nach dem Beinamen eines Besitzers.

**) Auf französischem Boden unterlag das Recht zu einer solchen städtischen Glocke königlicher Bewilligung. Philipp August gestattet in dem Privilegium von 1187 den Bürgern von Tournay.. ut campanam habeant in civitate loco idoneo ad pulsandum ad voluntatem eorum pro negotiis villae. Schayes IV, 13.

einem Anlaufe zu widerstehen und das städtische Aerar, sowie die obrigkeitlichen Personen zu sichern. Die Verhältnisse zur Geistlichkeit scheinen hier nicht von der Art gewesen zu sein, dass man sich zu diesem Zwecke, wie es in deutschen Städten z. B. in Soest der Fall gewesen zu sein scheint, kirchlicher Bauten bedienen mochte, und der bürgerliche Stolz fand bald eine Befriedigung darin, diesen Thurm, den Belfried (beffroi) wie man ihn nannte, als ein Zeichen städtischer Freiheit und Macht, recht hoch und imposant zu bilden. Das Gewerbe aber forderte Hallen, weite, bedeckte Räume, wo die Verkäufer, gegen Unwetter geschützt, ihre Waaren ausbreiten und anbieten konnten. Man hatte solche Hallen auch für den täglichen Verkehr, Brod- und Fleischhallen, indessen vorzugsweise dachte man doch dabei an den grossen Welthandel, in dessen Besitz sich diese Städte befanden und von dem ihre Wohlfahrt abhing, besonders an die Tuchfabrikation, welche die flandrischen und brabantischen Städte damals für ganz Europa betrieben. Diese Tuchhallen wurden anfangs wahrscheinlich in Holz, dann seit dem dreizehnten Jahrhundert in soliderer Weise erbaut, und nun so beliebt, dass im vierzehnten, wo die Blüthe dieses Gewerbes ihren Gipfel erreichte, ein stattliches Gebäude dieser Art keiner einigermassen bedeutenden Stadt fehlte. Es bestand stets aus einem kräftigen, durch viele Thüren zugänglichen Unterbau von beträchtlicher Höhe für den eigentlichen Marktverkehr, und darüber aus einem oder zwei durch viele Fenster stark beleuchteten Stockwerken. Diese beiden städtischen Zwecke, der gewerbliche und der der öffentlichen Sicherheit, liessen sich aber auch vereinigen, indem die Hallen nicht blos den Unterbau jenes Thurmes ersparen, sondern auch selbst im Nothfalle für Vertheidigungszwecke benutzt werden konnten. Der Plan gestaltete sich dann dahin, dass die Halle als breit hingestrecktes Gebäude eine Seite des Hauptplatzes der Stadt einnahm und auf ihrer Mitte der gewaltige Thurm aufstieg. Ueberaus charakteristisch ist diese Verbindung an der Halle zu Brügge, wo das Gebäude grösstentheils in Ziegeln erbaut und in schwereren Formen zinnenbekrönt sich breit hinlagert, und der Thurmriese, vom Boden an durch die festere Mauermasse und das Fortbleiben der Oeffnungen und Fenster bezeichnet, in gewaltiger

Masse, wenig verjüngt in erst viereckigen, dann achteckigen Stockwerken daraus hervorwächst. Das Verhältniss dieses schweren Thurmes*) zu der breiten niedrigen Halle, über wel-



Die Halle von Brügge.

cher er noch in etwa dreifacher Höhe aufsteigt, wirkt bei aller Schmucklosigkeit imponirend, und versinnlicht in lebendigster Weise das trotzige, auf breiter demokratischer Basis ruhende Kraftgefühl der alten Handelsstadt. Die Errichtung des Gebäudes

*) Eine hölzerne Spitze, mit welcher die Höhe 322 Fuss mass, besteht seit 1741 nicht mehr.

soll in die Spätzeit des dreizehnten Jahrhunderts fallen; die Erhöhung des Thurmes durch das achteckige Stockwerk und die Ausbildung mancher Details wird zu den Veränderungen gehören, welche man nach 1364 vornahm.

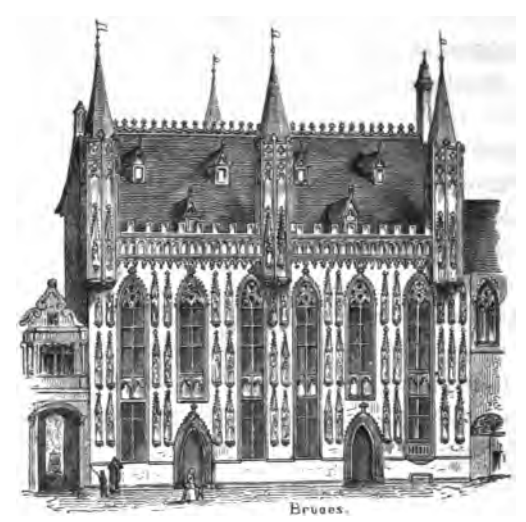
Der Halle von Brügge giebt der Thurm ihre Bedeutung, die von Ypern (1304 vollendet, aber angeblich schon 1200 begonnen und daher gewöhnlich als die älteste genannt) trägt, obgleich auch mit dem Belfried verbunden, mehr das Gepräge ihrer gewerblichen Bestimmung. Sie hat drei Stockwerke; unten die Kaufhalle selbst mit aneinandergereiheten viereckig geschlossenen Oeffnungen, dann zwei Reihen eben so enggestellter zweitheiliger spitzbogiger Fenster, die unteren klein, die oberen sehr schlank, so dass sich ein rhythmisches Verhältniss zwischen diesen drei grossen Reihen bildet, welche völlig ununterbrochen sich über die gewaltige Façade von 400 Fuss Länge erstrecken und durch die Wiederholung ihrer Oeffnungen eine mächtige Wirkung machen. Dagegen ist der Thurm, obgleich an sich von edler Form, weniger wirksam, weil ihm nicht nur die Höhe und die charakteristische Mächtigkeit des Thurmes von Brügge, sondern auch selbst die organische Verbindung mit den Hallen fehlt, deren Fensterreihen sich auch unter ihm ununterbrochen hinziehen und auf deren Gesimse er ohne alle Vermittelung aufgesetzt ist*).

In den anderen Städten kam es nicht zu der Verbindung von Thurm und Halle und sind solche Thürme noch in Gent, Lierre, Nieuport, Alost u. a., Hallen aus dieser Epoche in Löwen, Mecheln und Gent erhalten, alle mehr oder weniger interessant, aber doch nicht bedeutend genug, um hier näher auf sie einzugehen.

Zu diesen Arten städtischer Gebäude, bei denen der monumentale Ausdruck nur ungesucht aus ihrer Bestimmung hervorging, kam dann im Laufe dieser Epoche eine andere, bei der es gleich von vorn herein auf Schmuck abgesehen war und in der sich die Prachtliebe dieser Communen aufs Glänzendste offenbarte, nämlich die eigentlichen Stadt- oder Rathhäuser. Bisher hatten die städtischen Obrigkeiten in den Sälen des grossen

*) Abbildungen bei Chapuy moy. age monum. nro. 199, und danach bei Kugler G. d. B. III, 420 und Kunstgesch. II, 338.

Thurmes, in den Hallen oder selbst unter freiem Himmel und nur bei ungünstigem Wetter in hölzernen Verschlägen getagt; jetzt aber beim Wachsen sowohl des Gefühls für Anstand und Bequemlichkeit, als des städtischen Reichthums, hielt man dies für unwürdig und errichtete eigene Gebäude für diese und andere damit verbundene Zwecke, welche dann, da sie eine friedliche und höhere Bedeutung hatten, auch zu Ehren der Stadt reichere Formen erhalten mussten. Die Reihe dieser Prachtgebäude eröffnete, soviel wir urtheilen können, das Stadthaus von Brügge, zu welchem der Graf von Flandern im Jahre 1377 den Grundstein legte, und das auch wirklich das Gepräge einer neuen Erfindung trägt, und anderen ähnlichen Bauten zum Vorbilde oder Ausgangspunkte diente. Man erkennt deutlich, dass der unbekannte Meister die Elemente des würdevollen Schmuckes, dessen er bedurfte, aus der kirchlichen Architektur entlehnt und mit dem Charakter des Bürgerlichen, den er festhält, harmonisch zu verbinden strebt. An den deutschen Rathhäusern dieser Epoche finden wir meistens, dass die Architekten die Form des schmalen städtischen Giebelhauses zum Grunde legen und daher bei der erforderlichen grösseren Breite mehrere solche Giebel aneinander reihen zu müssen glaubten. Der belgische Meister, der freilich den Vorzug hatte, dass die Baustelle nicht in der Reihe bürgerlicher Wohnhäuser, sondern an einem kleinen Platze im Zusammenhange mit anderen öffentlichen Bauten lag, verhielt sich freier, indem er die Dachschräge, welche an dieser Hauptseite, als der breiteren, entstand, unverhüllt liess, sie aber durch eine Balustrade an ihrem Fusse, eine Bekrönung auf ihrem First und durch verzierte, im rhythmischen Wechsel angebrachte Dachluken belebte, und ihr durch drei Thürmchen, zwei auf den Ecken und einer in der Mitte, den selbstständigen Charakter einer Façade gab. Indessen glaubte auch er noch den Gedanken und die schlanke Form des Bürgerhauses andeuten zu müssen, indem er dem Gebäude unterhalb der Balustrade die Gestalt zweier, durch jenes Mittelthürmchen getrennten und verbundenen Häuser, jedes mit seiner Eingangsthür und drei Fenstern, gab, nur dass dies bei dem Mangel der Giebel blos eine leise Andeutung bleibt. Von den Fenstern der beiden Stockwerke seines Gebäudes bildete er die unteren viereckig, die



Rathhaus zu Brügge.

oberen spitzbogig und mit reicher geschweifter Spitze, legte beide aber in eine gemeinsame lange Nische, so dass sie wie ein einziges Fenster von kirchlicher Gestalt erschienen. Zwischen ihnen aber bedeckte er die Wand mit reichverzierten Consolen und Baldachinen, auf denen vierzig, jetzt leider verschwundene Statuen standen. Diese kirchenartigen Fenster fanden bei den späteren belgischen Rathhäusern keine Nachahmung, man zog es vor, die beiden Stockwerke in ihrer Trennung zu zeigen, wohl aber wurde die Behandlung des Daches und die Bedeckung der Façade mit plastischem Schmucke von nun an maassgebend.

Das Rathhaus von Brüssel, im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts begonnen, übertrifft durch seine Dimensionen und seine wirklich mächtige Erscheinung den bescheidenen Bau von Brügge bedeutend, steht ihm aber in der Durchbildung des Einzelnen nach. Der gegen 250 Fuss breiten Façade legt sich ein Porticus vor, über welchem zunächst zwei Stockwerke viereckiger, durch reiches Maasswerk gesonderter Fenster, und dann Balustrade und Dachschräge ähnlich wie dort angeordnet sind. Auch die Thürme auf den Ecken und in der Mitte fehlen nicht, nur dass dieser letzte hier zu einem gewaltigen Glockenthurm von 340

Fuss Höhe gewachsen ist, welcher in den Formen des reichen gothischen Styls nicht ohne Aehnlichkeit mit dem Thurme der Kathedrale von Antwerpen, aber in edlerer Form und mit einfach pyramidalem Helm aufsteigt, unstreitig der schönste Thurm in Belgien. Auch ist seine Vollendung bedeutend früher erfolgt, als bei jenem, angeblich schon im Jahre 1455. Alle anderen belgischen Rathhäuser gehören schon der folgenden Epoche, und mag daher nur das noch an die unsere gränzende von Loewen (1448 bis 1463) hier erwähnt werden, weil es in seiner berühmten und glänzenden, aber freilich schon allzu üppig geschmückten Façade die Grundgedanken des Rathhauses von Brügge aufs Deutlichste zeigt, welche denn auch in den späteren, namentlich in dem nicht minder gerühmten, erst dem sechszehnten Jahrhundert angehörigen von Audenaerde noch immer nachklingen.

Auch die anderen bürgerlichen Gebäude, welche noch jetzt die frühe Opulenz der belgischen Städte bezeugen, die Schlacht- und Gildehäuser, die palastartigen Sitze der Hanse und anderer fremden Handelsgesellschaften, wie sie in Brügge und später in Antwerpen errichtet wurden, stammen meistens aus dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert und bedürfen hier nicht specieller Erwähnung. Wohl aber verdient es Beachtung, dass die weltliche Architektur des Mittelalters in diesen Ländern gegen die kirchliche nicht in dem Grade zurücksteht, wie in allen übrigen. So lange der Zeitgeist nur für kirchliche Kunst empfänglich war, hatten die Niederlande nur einen geringen Antheil an dem allgemeinen, wetteifernden Bestreben genommen und ihre Kirchen in einer schweren, ungefälligen, burgartigen Gestalt errichtet, jetzt aber, wo die Architektur überall mehr einen weltlichen Character annimmt, wird auch hier der Kunsttrieb geschäftiger und reger; auch die Kirchen nehmen nun feinere, in der That aber auch sehr weltliche Formen an und neben ihnen entstehen sofort bürgerliche Bauten, welche mit ihnen im Reichthum wetteifern und sie übertreffen. Die Zeit für das praktisch gestimmte Volk dieser Gegend war gekommen.

Fünftes Kapitel.

Englische Architektur.

Es ist merkwürdig, wie die beiden, wenn auch jetzt kämpfenden, doch stammverwandten und geistig zusammenhängenden Nationen in architektonischer Beziehung auseinandergehen. Während in Frankreich unverkennbare Ermattung und fast Stillstand, ist in England die regste, frischeste Thätigkeit; dasselbe Jahrhundert erscheint den französischen Archäologen als eine Zeit des Verfalles, den englischen geradezu als die Blüthezeit ihrer Baukunst und Plastik. Die äussere Lage beider Länder reicht keineswegs aus, diesen Gegensatz zu erklären; denn wenn auch England nicht, wie Frankreich, der Schauplatz des Krieges war, so hatte es doch Leiden und Kosten desselben in hohem Maasse zu tragen. Nicht blos der ganze ritterliche Adel war dem Könige gefolgt, sondern auch die kräftigsten Söhne der Bürger und Bauern fochten als Bogenschützen oder Fusstruppen jenseits des Kanals; es gab also überall Ausrüstungen zu schaffen und Verlüste zu ersetzen, überall Trauer oder Besorgniss, und überdies immer wachsende neue Steuern zur Deckung der gewaltigen Summen, welche diese kostspielige Kriegführung verschlang. Es ist wahr, dass der lebhafte Seehandel, der, wie in der vorigen Epoche so auch in der gegenwärtigen, noch fortwährend stieg, die Aufbringung dieser Mittel erleichterte. Aber diese Vortheile kamen doch nur einem Theile der Nation zu Gute und kaufmännische Berechnung hätte leicht dahin führen können, die Kriegsausgaben durch Sparsamkeit an anderer Stelle zu decken, während die bauliche Pracht dieses Jahrhunderts an Kirchen und Schlössern recht deutlich zeigt, dass es

der Nation weder an Geld noch an Neigung für diesen edeln Luxus fehlte, dass vielmehr der Sinn sich recht hochgemuth und frei erhob und glänzende Umgebungen forderte. Freilich hat ein siegreicher Krieg, wie dieser es für die Engländer im Ganzen war, immer ein poetisches Element, welches, besonders bei der ritterlichen Stimmung dieser Zeit, die Gemüther wohl über materielle Noth und Einbussen erheben konnte; aber dies allein würde den Aufschwung noch nicht erklären, es kam etwas viel Wichtigeres hinzu. Der Waffenklang dieses Krieges war für England eine Friedensfeier; schon im vorigen Jahrhundert hatten die beiden, so lange feindlich einander gegenüberstehenden Stämme sich genähert, dieser Krieg vollendete ihre Verschmelzung. Aus den Schlachten, in welchen neben dem normannischen Ritter das Sachsenvolk stritt und oft mit seiner nationalen Armbrust und seiner bürgerlichen Kaltblütigkeit den Sieg entschied, ging die Nation als eine einige hervor. Konnte auch der Adel seinen französischen Ursprung noch nicht vergessen, so fühlte er doch jetzt im Kriege die nationale Verschiedenheit von seinen Stammesgenossen jenseits des Kanals; sträubte er sich noch eine Zeitlang, die Sprache seiner Ahnen im Familienkreise aufzugeben, so konnte und wollte er doch nicht hindern, dass sie im öffentlichen Leben mehr und mehr dem neugebildeten gemeinsamen Idiom Englands wich. Gleich nach dem ersten Akte des blutigen Drama's im Jahre 1362 erlangten die Gemeinen, dass selbst die Eröffnungsrede des Parlaments englisch gehalten wurde, um 1385 wurde auch der Schulunterricht nicht mehr französisch ertheilt, und ungefähr um dieselbe Zeit erhielt englische Sprache und Sitte durch Chaucer's Gedicht eine poetische Verklärung, welche ihren Sieg vollkommen sicherte.

Mit dieser nationalen Erregung hängt die grosse Thätigkeit und erfinderische Fruchtbarkeit der englischen Architektur zusammen; auch auf diesem Gebiete galt es, ein fremdländisches Element, das nicht mehr ausgestossen werden konnte, mit einheimischen Anschauungen zu durchdringen und völlig zu naturalisiren. Wie gross diese künstlerische Regsamkeit war, zeigt sich schon daran, dass im Laufe eines Jahrhunderts ein mehrmaliger Wechsel der Formen stattfand; dem frühenglischen

Style, der bis dahin herrschte, folgte bald nach 1300 ein anderer, den die englischen Archäologen den verzierten (decorated) nennen, der aber schon um 1370 wieder einem anderen, dem sogenannten Perpendicularstyl, wich. Einige brittische Schriftsteller nehmen sogar eine noch grössere Zahl von Stylveränderungen an*) und sind dabei in sofern im Rechte, als der sogenannte verzierte Styl eine grosse Mannigfaltigkeit von Formen umfasst, welche sich allenfalls sondern lassen. Um diese Veränderlichkeit bei einer so conservativen Nation richtig zu würdigen, muss man vor Allem ins Auge fassen, dass es sich hier überall nicht um eine Aenderung der Construction oder der Anordnung, sondern nur um decorativen Ausdruck handelt. Alle diese Style sind wesentlich englische, die Eigenthümlichkeiten, welche den frühenglischen Styl von den continentalen Systemen unterschieden, blieben von diesem Wechsel unberührt. Die grosse Länge der Kirche bei mässiger Breite und Höhe, der rechtwinkelige Chorschluss, die Betonung des Centralthurmes und die geringe Bedeutung der Façade, die Niedrigkeit der Portale bei gewaltiger Ausdehnung der darüber angebrachten Fenster, die Häufung der Gewölbrippen und die geringe Bedeutung des Strebesystems, endlich überhaupt die selbstständige Behandlung des Decorativen, alle diese Eigenheiten finden sich auf allen Stufen der englischen Gothik wieder. Auch in Beziehung auf die Durchführung des Verticalprincips trat keine wesentliche Aenderung ein; der Gefahr, durch Uebertreibung desselben, durch ein Uebermaass logischer Consequenz zu sündigen, waren die englischen Architekten nicht ausgesetzt. Sie hatten mit prakti-

*) So besonders der scharfsinnige Edmund Sharpe (The seven periods of english Architecture, London 1851), indem er ausser den drei älteren Stylen, dem sächsischen, normannischen und Uebergangsstyl, vier Perioden gothischen Styles annimmt, nämlich 1) den Lancetstyl 1190—1245, 2) den geometrischen 1245—1315, 3) den bogenlinigen (curvilinear) und 4) den geradlinigen (rectilinear), diesen von 1370 an. Er giebt also dem „verzierten" Style eine Unterabtheilung. Indessen gründet er diese nur auf die Formen des Maasswerks, welche auf die übrigen Theile des Baues keinen so durchgreifenden Einfluss ausüben, um ihnen eine völlige Stylveränderung zuzuschreiben, und die auch keineswegs in so scharfer chronologischer Begränzung nach einander folgen, wie er annimmt.

schem Sinne niemals verkannt, dass auch im gothischen Systeme, ungeachtet der stärkeren Verwendung der Verticale, die Horizontale eine unvertilgbare Bedeutung habe; es handelte sich daher nur darum, dieser relativen Gleichberechtigung beider Richtungen einen angemessenen harmonischen Ausdruck zu schaffen. Der frühenglische Styl hatte dies in sehr eigenthümlicher, aus nationaler Anschauung hervorgegangener Behandlung versucht; er behielt die Horizontaltheilungen des älteren Styles bei und betonte nur in den Details, z. B. in der Auflösung des Pfeilers zu völlig getrennten Säulen, in der Häufung der aufwärts strebenden Lancetspitzen s. s. w., die Verticale und zwar ziemlich stark. Beide Richtungen waren daher nebeneinander gestellt, nicht organisch miteinander verschmolzen. Die hieraus entstehenden Mängel und Härten konnte aber der weiter durchbildete Sinn der jetzigen Architekten nicht mehr dulden; sie strebten daher, weichere Uebergänge und eine lebendigere Gestaltung des Ganzen zu erlangen, waren nicht abgeneigt, sich der continentalen Formbehandlung anzuschliessen, konnten sich ihr aber nicht unbedingt hingeben, weil sie den damit nicht völlig zu vereinigenden Grundtypus englischer Kirchen festhielten. Es galt daher, eine Ausgleichung zu finden, und das war eine Aufgabe, welche sich nicht wie jene rein constructive der früheren französischen Schule durch consequente Durchführung eines Princips lösen liess, sondern bei der es auf Geschmack und Glück, auf durchaus individuelle Gaben ankam, und der man sich nur durch wiederholte Versuche und mannigfache Combinationen nähern konnte.

Die Gesammtheit dieser Versuche ist es, welche man den „verzierten“ Styl nennt, im Gegensatze sowohl gegen den frühenglischen, der ihm vorherging, als gegen den Perpendicularstyl, dessen langanhaltende Herrschaft nach ihm begann. Ein fest formulirtes Princip, oder auch nur eine genau bestimmte Modification des gothischen Princips liegt ihm also nicht zum Grunde, er bezeichnet nur die architektonische Bewegung zwischen jenen beiden angränzenden Stylen. Man könnte ihn einen Uebergangsstyl nennen, besonders wenn man erwägt, dass in jenen beiden anderen Stylen das nationale Element viel bestimmter ausgesprochen ist und dass das Suchen und Streben, welches man

unter dem Namen des verzierten Styls begreift, eben durch das Abweichen von jenen nationalen Eigenheiten entstand, und nicht eher zur Ruhe kam, bis im Perpendicularstyl nun wirklich eine ächt englische, für Jahrhunderte genügende Form gefunden war. Er hat auch wirklich mit den Werken der früheren Uebergangsepoche den Reiz grosser Originalität und Individualität gemein, aber er hat daneben den Vorzug einer höchst ausgebildeten Technik, eines gebildeten Geschmacks, und sehr viel grösserer Harmonie. Die englischen Architekten geben ihm daher auch fast einstimmig den Vorzug vor allen anderen einheimischen Stylen, und in der That erscheint er zwischen der etwas trockenen Haltung des frühenglischen und dem bald in Monotonie ausartenden Perpendicularstyl als ein frisches Erblühen des künstlerischen Gefühls. In diesem Sinne muss man die Bezeichnung des „verzierten“ Styles deuten, er ist nicht etwa der reichste an Verzierungen, vielmehr wird er darin vielleicht schon vom normannischen, gewiss von vielen Bauten des Perpendicularstyls übertroffen, sondern der schöne Styl der englischen Kunst, derjenige in welchem der brittische Kunstsinn gewisse, ihm gefährliche Einseitigkeiten möglichst vermeidet und die glückliche Mitte zwischen der Sprödigkeit des früheren und der conventionellen Glätte des späteren Styles hält. Freilich mögen wir dann aber auch aus jener Bezeichnung die Andeutung entnehmen, dass wir die imposante Strenge und grossartige Consequenz anderer Epochen hier nicht erwarten und der künstlerischen Freiheit, welche das Wesen dieses Styles ausmacht, auch etwas Willkür und Uebermuth zu Gute halten müssen. Statt einer erschöpfenden Charakteristik dieses Styls, welche bei seiner Principlosigkeit nicht denkbar ist, müssen wir uns begnügen, die wichtigsten Veränderungen, die wir an den einzelnen Theilen wahrnehmen, näher zu betrachten.

In manchen Beziehungen finden wir, dass sie auf Herstellung eines lebendigeren Zusammenhanges, ja sogar grösserer Einfachheit abzielten. Die Pfeiler, welche im frühenglischen Style oft aus einzelnen sehr dünnen und weit abstehenden Säulen bestanden, werden jetzt meist aus einem Stücke gebildet, manchmal mit acht kräftigen Halb- oder Dreiviertelsäulen, meistens

mit einer grösseren Zahl wechselnder Dienste, bald mit bald ohne dazwischenliegende Höhlungen. Den einzelnen Diensten ist dann häufig eine schmale Leiste (fillet) vorgelegt, wodurch ihr Profil eine zugespitzte, birnförmige Gestalt erhält, oder die Dienste selbst sind nicht mehr cylindrisch, sondern in weicheren Curven gebildet und dann auch, besonders in der späteren Zeit, so verbunden, dass der ganze Pfeiler eine rautenförmige Gestalt erhält. Von der altbrittischen Anordnung eines Galleriestockwerks abzulassen, entscheidet man sich selten; die unteren Dienste werden daher meist alle in gleicher Höhe abgeschlossen, und die oberen steigen erst vom Triforienboden oder von einer mit demselben verbundenen Console aufwärts. Nur in wenigen, wirklich zählbaren Fällen findet man vom Boden auf hoch hinaufsteigende Halbsäulen. Die Basis ist in der Regel einfacher gehalten, als auf dem Continent, meistens bei jedem Dienste aus einem Pfühl mit zwei schwächeren Wülsten ohne dazwischenliegende Höhlung bestehend und auf einem cylindrischen oder polygonförmigen, einfachen oder auch abgestuften Sockel ruhend, der unter dem ganzen Pfeiler den Umriss desselben in vergrössertem Maassstabe wiederholt. Zuweilen und in der späteren Zeit der Epoche gewöhnlich erhält dieser Gesammtsockel jedoch die Gestalt eines übereck gestellten Vierecks mit abgeschnittenen Spitzen. Die Kapitäle sind niedrig, meist kelchförmig, zuweilen aber auch convex in Gestalt eines Viertelkreises gebildet, und umschliessen selten den ganzen Pfeiler, sondern werden nur den einzelnen Diensten gegeben; ihr Blätterschmuck ist leicht und frei, nicht auf Stengeln am Kelche des Kapitäls aufsteigend, sondern wie ein Kranz lose anhaftend. Im Anfange der Epoche findet man dabei zuweilen die Nachahmung bestimmter natürlicher Blätter, später aber ist das Laubwerk durchaus conventionell, mehr an herabhängende Schlingpflanzen, als an ausgebildetes Laub erinnernd, dabei aber mit der Absicht, einen pikanten Wechsel von Licht und Schatten hervorzubringen, meisterlich und kokett gearbeitet. Sehr häufig sind aber auch die Kapitäle ganz schmucklos und tellerförmig und in der zweiten Hälfte der Epoche bleiben sie auch wohl ganz fort, so dass Dienste und Bogengliederung verschmelzen. Die Profile der Bögen sind aus

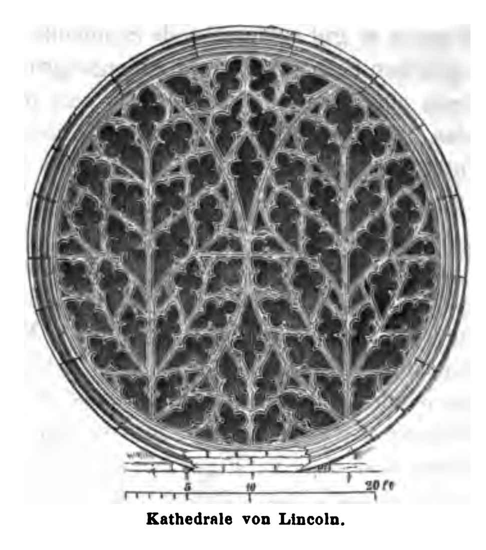
einer grossen Zahl schwacher und wenig oder gar nicht von einander unterschiedener Rundstäbe gebildet, doch so dass sie durch zwei oder mehr tiefere Höhlungen in mehrere deutlich geschiedene Ordnungen getheilt sind und einen Wechsel von Licht und Schatten geben. Beides, das Fortbleiben des Kapitäls und die Häufung und Schwächung der Glieder, tritt an den Portalen früher und in viel stärkerem Maasse ein als an den Scheidbögen des Inneren. Die Anlage einer wirklichen Gallerie, welche ein mittleres, dem der Oberlichter fast gleichhohes Stockwerk bildet und auf jeder Arcade zwei zweitheilige, durch Maasswerk verzierte Oeffnungen hat, ist noch häufig; jedoch kommen auch zuweilen niedrigere Triforien und dann meistens in der Weise vor, dass sie mit den Fenstern verschmelzen und den Pfosten derselben entsprechend getheilt sind. Eine der wesentlichsten Verschiedenheiten von dem frühenglischen Style ist dass die früher so beliebten Lancetbögen von allen bedeutsamen Stellen entschieden ausgeschlossen, alle Bögen vielmehr gleichseitige oder mit stumpferem Winkel construirte sind, welche letzte Form später vorherrscht, und zuletzt den gleichseitigen Bogen ganz verdrängt. Daher hat denn auch die Zusammensetzung der Oberlichter aus einer Gruppe von Lancetbögen und die dadurch bedingte Anbringung eines Umgangs vor denselben, wie sie früher so beliebt und so erfolgreich angewendet war, aufgehört, und es kommen nur grössere, meist den ganzen Raum des Schildbogens einnehmende, mit Maasswerk gefüllte Fenster vor.

Auf die Bildung dieses Maasswerks legten nun die Architekten einen besonderen Werth; jeder scheint nach neuen Erfindungen zu streben und seine Vorgänger überbieten zu wollen; hier findet sich daher auch die grösseste Mannigfaltigkeit und das vorzüglichste Merkmal zu näherer chronologischer Bestimmung. Im Anfange, als bei der völligen Verzichtleistung auf Lancetfenster das Maasswerk allgemeine Regel wurde, wandte man am Liebsten die vom Continente her eingeführten geometrischen Formen an, füllte daher wie dort den Raum über je zwei Arcaden mit einem Kreise und wiederholte bei grösseren Fenstern diese Operation bis zur Spitze. Indessen dauerte dies nicht lange; das Gesetz dieser wahrhaft organischen Entwickelung, die feine,

dem lichtbringenden Fenster so gut entsprechende Symbolik der Form, scheint dem englischen Sinne nicht recht aufgegangen zu sein. Er verlangte theils eine stärkere Betonung der rein mechanischen Aufgabe des Tragens, theils ein freieres Phantasiespiel und grössere Abwechselung*). Es kam dazu, dass die feine Profilirung des Stabwerks, welche nöthig ist, um jenen Organismus wirklich zu beleben, der englischen Gewohnheit nicht entsprach, und dass man bei der immer zunehmenden Grösse der kolossalen Fenster der Ost- und Westwand ein dichteres und fester verbundenes Maasswerk für nöthig hielt. Man suchte daher bald nach anderen Formen. Zum Theil geschah dies in ähnlicher Weise wie in Deutschland, indem man statt der Kreise Drei- oder Vierblätter anwendete, jedoch so dass man die mittleren Arcaden fortliess und dieselbe Figur, welche in den Raum der unteren Arcaden passte, bis zur Spitze in mehreren abnehmenden Reihen wiederholte, so dass statt des anregenden Wechsels verschiedener sich ergänzender Formen ein teppichartiges Muster entstand. Zum Theil aber schlug man einen ähnlichen Weg ein wie in dem französischen Flamboyant, nur dass man weniger kühne Schweifungen und lieber solche Formen brauchte, welche die Verticallinien deutlicher durchfühlen lassen und häufig nur in dem Wechsel der Expansion und Contraction des senkrechten Pfostens, also in einem Netz ovaler Figuren bestehen. Bei grösseren Fenstern, namentlich bei den kolossalen der Schlusswände, erschien diese Wiederholung derselben Figur dann doch zu eintönig. Man erlaubte sich daher freiere Schweifungen, suchte aber durch einzelne stärkere Stäbe eine auch in

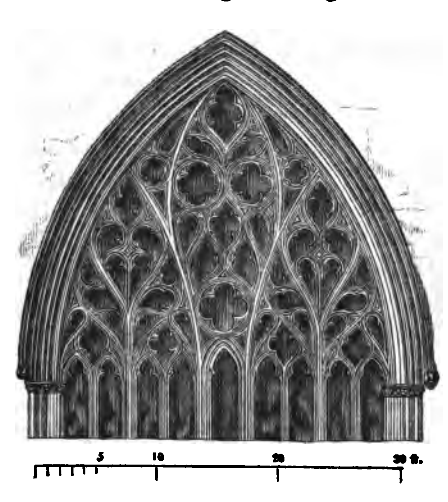

Charleton Storethorne.

*) Noch Fergusson (Handbook, Vol. II.) findet das geometrische Maasswerk zwar regelrecht, aber ungeschickt, weil die kleinen Dreiecke zwischen den Kreisen und Spitzbögen nicht zu vermeiden seien und weil es der Phantasie keinen Spielraum lasse. Das fliessende Maasswerk erscheint ihm das schönste, das perpendiculare das constructiveste.



Kathedrale von Lincoln.

der Entfernung kennbare Zeichnung hervorzubringen. Beispiele dieser Art sind sehr häufig. Sehr regelmässiger Anordnung ist das Fenster des südlichen Kreuzschiffes der Kathedrale von Lincoln, welches die in England seltene Kreisgestalt hat und dessen buntverschlungenes Maasswerk durch zwei hineingelegte und im Centrum sich tangirende Kreislinien in zwei Ovale getheilt ist. Bei der gewöhnlichen Gestalt hoher spitzbogiger Fenster, wo die hohen Pfosten schon die verticale Richtung betonen, folgte man auch im Maasswerke dem Zuge aufsteigender Curven und erhielt dadurch herz- od. blattförmige Figuren. Sehr schön sind in dieser Art die grossen Westfenster der Kathedralen von York und von Durham, das neuntheilige Ostfenster in der von Carlisle und manche andere. Minder gelungen ist das siebentheilige Ostfenster der Kathedrale von Chichester. wo die Zeichnung mitten unter den aufwärts strebenden


Kathedrale von Carlisle.

Curven ein grosses horizontal gelegtes Oval enthält*). Im Allgemeinen unterscheidet sich diese Art des englischen Maasswerks von dem verwandten französischen wie gesagt dadurch, dass die Schweifungen einfacher und regelmässiger sind und sich mehr an das Gesetz der Wellenlinie anschliessen; man hat sie daher auch nicht wie dort mit der züngelnden Flamme, sondern mit dem herabfliessenden Wasser verglichen, das Maasswerk nicht flammend (flamboyant), sondern fliessend (flowing) genannt. Zuweilen macht sich darin aber auch der Gedanke an vegetabilisches Aufwachsen sehr bemerklich. Selbst in jenem Kreisfenster der Kathedrale von Lincoln erinnern die vorspringenden Spitzen der Drei- und Vierblätter an Baumgestrüpp, und noch deutlicher ist dies an den Schalllöchern des Mittelthurms derselben Kathedrale, wo die gewaltigen Pfosten wirklich mit kleinen Aesten versehen sind, oder an dem grossen Fenster der Kirche von Dorchester, wo freilich die augenscheinliche Nachahmung eines Baumes den bestimmten Zweck hat, den Stammbaum Jesse darzustellen, wie die im Maasswerk angebrachten Figürchen beweisen**). Neben diesen phantastischen Spielen äusserte sich aber an anderen Stellen das Bedürfniss nach strengeren Formen, welche jenem auflösenden Fliessen widerstrebten und einen Gegensatz gegen die vorherrschenden weichlichen Curven bildeten. Zunächst benutzte man dazu den beliebten und nie ganz vergessenen Lancetbogen, den wir schon in jenen grossen Fenstern zwischen den herz- und blattförmigen Mustern oder auch (wie an dem schlanken siebentheiligen Ostfenster der Kathedrale von Ripon und an den Fenstern der Stephanskapelle von Westminster) neben geometrischem Maasswerk finden, den man aber auch häufig als vorherrschendes Motiv brauchte, so dass die daneben vorkommenden Steinrippen deutlich nur zur Verbindung seiner Schenkel dienten. Der Lancetbogen hatte darin eine gewisse Berechtigung, dass er, indem er mit einem

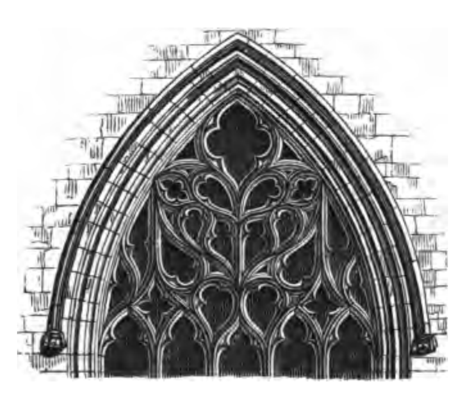
*) Das Rundfenster von Lincoln bei Britton, Archit. Antiqu. V, pl. 59 und pag. 238, das von York in s. Cath. Ant. Vol. I, die übrigen Kathedralfenster nur bei Winkles, Vol. II und III, da Britton diese Kathedralen nicht bearbeitet hat.

**) Vergl. beide Fenster bei Britton, Arch. Antiqu. Vol. V, pl. 60—62.



Aunsby, Lincolnshire.

ihm gleichen Theile des Umfassungsbogens zusammenschloss, auf diesen hinwies; indessen durchschnitt er die aufsteigenden und wellenartig sich senkenden Curven doch in etwas gewaltsamer Weise. Man kam daher auf den anderen Gedanken, diese Curven selbst wieder auf strengere Linien, nämlich geradezu auf die Verticale, zurück zu führen, welche als eine Fortsetzung der von unten aufsteigenden Pfosten erschien und jedenfalls den Begriff des Tragens noch deutlicher aussprach. Wir werden später sehen, wie sich daraus das völlig perpendiculare Maasswerk und der perpendiculare Styl entwickelte, der endlich alle dies Suchen und Streben mit scharfer chronologischer Gränze beschloss. Aber schon sehr viel früher finden wir einzelne Fälle, wo sich senkrechte Stäbe unter das fliessende Maasswerk mischen und so die grosse Mannigfaltigkeit der Formen vermehren.

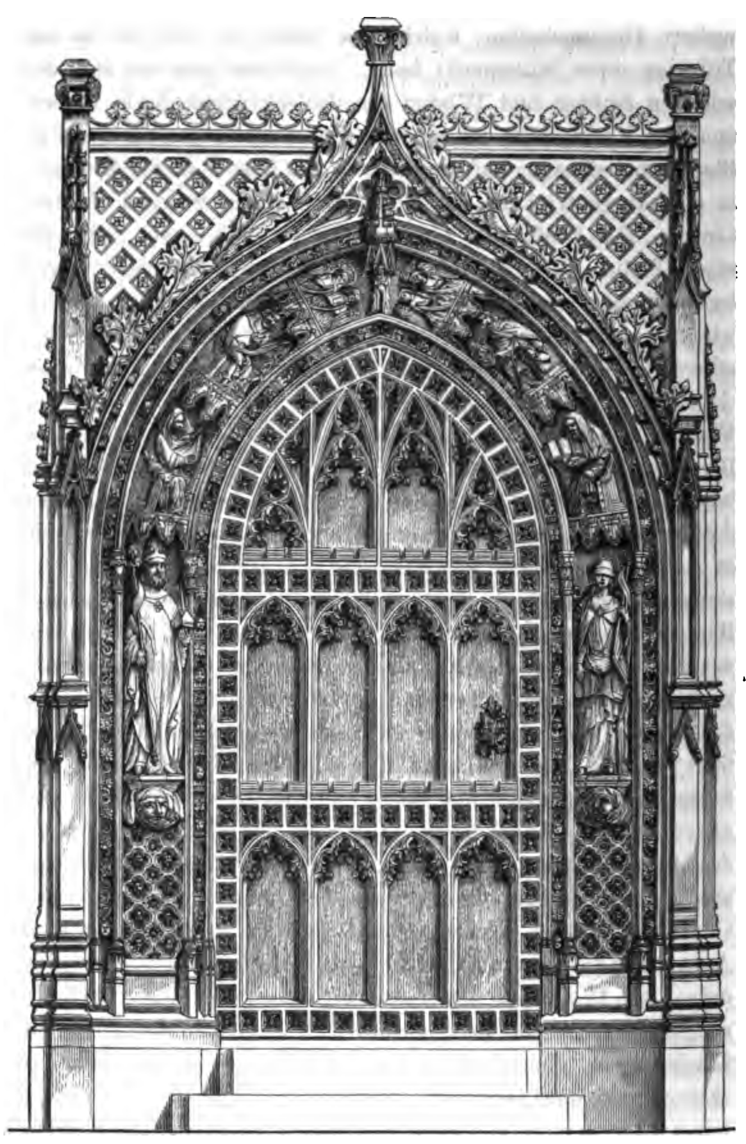


Boston.

Diese Neigung für die gerade Linie stand indessen der für die Wellenlinie nicht entgegen, welche ebenso wie im fliessenden Maasswerke auch an anderen Stellen hervortrat. Zunächst versteht sich von selbst, dass wirkliches Maasswerk an Gallerieöffnungen, Balustraden und sonst, wo es ausserhalb der Fenster vorkam, diesen ähnlich gebildet wurde und daher auch die fliessende Form annahm. Sofort aber erstreckte sich dies auf die

weitere Ornamentation, welche wie bisher so auch jetzt an den Triforien ihren Mittelpunkt hatte. Auch hier kam nun statt der scharfen Spitzen und Winkel des frühenglischen Styls vollere, üppigere Form, statt des scharfen Zahnornamentes die kugelige Blume (ball-flower) auf, und überall, im Blattwerk der Kapitäle, in den Bogenwinkeln, an Consolen spielten wogende krause Linien. Die Profile der Gesimse und Gewölbrippen, selbst die schon früher oft birnförmigen der Dienste wurden breiter angelegt und stärker geschweift. Auch die Sockel bekamen ähnlich wie auf dem Continent zuweilen wellenförmige Gestalt. Geschweifte Spitzbögen hatte man schon in der vorigen Epoche als ein decoratives Spiel an den kleinen Arcaden am Fusse der Wände angebracht, jetzt versuchte man sie auch im Grossen. Die Portale behielten zwar fast durchgängig die niedrige und bescheidene Haltung wie in der vorigen Epoche; ihre Archivolten durften sich daher nicht so leicht und kühn aufschwingen, wie es auf dem Continent geschah, und wurden meistens mit dem einfachen, nur etwas breiter gehaltenen, in seinen Höhlungen mit Blumen geschmückten Spitzbogen geschlossen. Spitzgiebel, wie das Mittelportal an der Façade des Domes von York einen aufzeigt, sind äusserst selten und das Portal, welches im Inneren des Domes von Rochester zu dem ehemaligen Kapitelhause führt*), mit seiner kühnen Schweifung und sogar mit dem Schmuck von Statuen und Baldachinen in der Höhlung, ist eine ungewöhnliche Annäherung an continentale Gothik. Auch an den Aussenseiten der Fenster kommen geschweifte Bögen vor, aber ebenfalls selten, da man hier die knappere Form einer auf Consolen ruhenden Archivolte liebte, welche zu solchem üppigen Aufschwunge nicht den Anlauf gab. Ueberhaupt machte sich neben der Weichheit schwellender Formen der brittische Ordnungssinn mehr und mehr geltend, so dass man die gehäuften Gliederungen gleichförmiger gestaltete, sie immer mehr in Massen zusammenfasste und so vermöge der gesteigerten Vielheit wieder zu einer gewissen Einfachheit gelangte. So wurden

*) Eine grössere Abbildung dieses Portals in Carter's Specimens of ancient sculpture etc., Tab. 34, eine kleinere, mit der beigefügten übereinstimmende, bei Winkles Vol. I.



Kathedrale von Rochester.

an den Gewölben die bereits in der vorigen Epoche üblichen Zwischenrippen so lange vermehrt und zu immer künstlicheren

stern- oder netzartigen Figuren gestaltet, bis man darüber die statische und ästhetische Bedeutung der Diagonalrippen ganz aus dem Auge verlor und sich gewöhnte, jene Figuren wie decorative Muster zu betrachten, welche dann durch die sich rechtwinkelig schneidenden Scheitelrippen in vier einander entsprechende Theile gesondert und auf eine übersichtliche Ordnung reducirt wurden. Es kam endlich dahin, dass alle von den Pfeilern aufsteigenden Rippen in die eine longitudinale Scheitelrippe mündeten, welche nun vermöge der reichgeschmückten und dicht aneinander gereiheten Schlusssteine immer gewichtiger und bedeutender wurde, so dass das ganze Gewölbe nur zu ihr anzustreben schien und in der That aus einem Kreuzgewölbe mehr und mehr zu einem spitzen Tonnengewölbe mit einschneidenden Stichkappen über den Fenstern wurde, und also statt des reichen pulsirenden Lebens der älteren Wölbung eine bei aller Menge der Rippen sehr viel einfachere Gestalt annahm. Es ist richtig, dass diese ganze Umgestaltung des Gewölbes auch mit technischen Zwecken zusammenhing und mit Kenntniss und Geschick durchgeführt wurde, aber das treibende Princip war dabei doch immer, den Schein grösseren Reichthums durch vermehrte Details und doch zugleich eine übersichtliche Einheit und eine leichtere Herstellung durch ihre vereinfachte und gleichförmige Behandlung zu erlangen. Während die Bedeutung und Schönheit der gothischen Architektur ursprünglich auf der offen zu Tage liegenden kräftigen Function ihrer einzelnen Glieder beruhete, erschien sie in dieser englischen Auffassung mehr als eine elegante Decoration einfacher architektonischer Massen.

Diese uniforme Behandlung, obgleich sie an einzelnen Stellen schon früher eintrat, war indessen erst das Ende des decorirten Styles, gewissermassen das Absterben jener geistreichen Lebendigkeit, welche das Wesen dieses Styles ausmacht, und die wir besser als durch abstracte Schilderung durch die nähere Betrachtung seiner ausgezeichnetesten Werke kennen lernen.

Unter diesen nenne ich zuerst die Kathedrale von Exeter*),

*) Da ein näheres Eingehen auf die Einzelheiten dieser Gebäude zum Verständniss dieser Epoche unerlässlich ist, die Oekonomie meines Buches aber nicht die Beifügung so vieler Zeichnungen gestattet, ist es dringend wün-

welche mit alleiniger Ausnahme zweier normannischer Thürme ganz einem Neubau aus dieser Epoche angehört, der zwar schon 1280 begonnen, aber erst im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts mit Eifer betrieben und 1370 beendet wurde. Zwischen jenen beiden mächtigen Thürmen, deren Grundmauern die Kreuzarme bilden, erstreckt sich die Kirche mit unveränderter Breite und Höhe 320 engl. Fuss lang, um dann mit einer noch 60 Fuss langen, aber niedrigeren Ladykapelle zu schliessen. Diese grosse Länge fällt um so mehr auf, als die Höhe des Mittelschiffes nur 66 Fuss, kaum das Doppelte der lichten Mittelschiffbreite, beträgt. Die ganze Anlage ist also eine ächt englische; dagegen ist in der weiteren Ausführung nicht zu verkennen, dass der Baumeister, obgleich anscheinend ein Engländer, doch continentale Gothik gekannt und berücksichtigt hat. Englische Beschreiber erinnern namentlich an das Strasburger Münster, das bekanntlich auch an zu geringer Höhe leidet, und allerdings finden sich einige Aehnlichkeiten mit diesem und mit dem verwandten Freiburger Münster, die indessen nicht auf directe Nachahmung schliessen lassen. Die Pfeiler bestehen wie dort aus sechszehn auf rautenförmigem, niedrigem Sockel stehenden Halbsäulen mit niedrigen Kapitälen, die aber hier alle in gleicher Höhe liegen, so dass die Gewölbdienste des Mittelschiffes nicht wie in den deutschen Münstern in kräftiger Gestalt vom Boden, sondern erst über dem Kapitäl der Halbsäulen von der beliebten trichterförmigen Console aufsteigen. Auch Oberlichter und Triforium sind ganz verschieden; in Strasburg beide schon mit einander verschmolzen, und alle Fenster viertheilig und mit gleichem Maasswerk, hier das Triforium eine niedrige Arcatur von vier gleich hohen Bögen, von den Fenstern dagegen nur wenige vier- bei weitem die meisten fünftheilig, und das Maasswerk mehrfach wechselnd, zum Theil noch geometrisch, doch in eigenthümlichen Formen und mit eingemischten Lancetbögen, zum Theil schon mehr fliessend*).

schenswerth, dass meine Leser Britton's Cathedral Antiquities oder Winkles English Cathedrals zur Hand nehmen, um darin die im Texte erwähnten Theile der Bauten aufzuschlagen. Die Kathedrale von Exeter findet sich bei Britton Vol. IV, bei Winkles Vol. II, pag. 97 ff.

*) Vgl. eine Zusammenstellung von solchen Fenstern bei Britton a. a. O. pl. XII.

Wir finden also auch hier, wie in der vorigen Epoche, die Vorliebe für die ungerade Zahl der Lichtöffnungen, welche man auf dem Continent nur bei abschliessenden Fenstern, bei den in einer Flucht gelegenen aber meistens die gerade Zahl anwendete. Am Fusse der Fenster über dem Triforium läuft eine Balustrade von durchbrochenem Maasswerk, ähnlich wie an etwas anderer Stelle in den Münstern von Strasburg und Freiburg*). Alles Uebrige ist dann aber ganz englisch, der gerade Chorschluss, die mächtigen Fenster der Schlusswände im Westen und Osten und besonders das Fächergewölbe, in welchem von jedem Kapitäle fünf Rippen zum Längenscheitel und je drei zu den Scheitelrippen der Schildbögen aufsteigen und mit ihrem leichten Aufschwunge dem Ganzen, ungeachtet der geringen Höhe, eine gewisse Leichtigkeit geben. Fühlbarer wird diese niedrige Haltung im Aeusseren, wo die Länge des Gebäudes durch die fast in der Mitte derselben aufsteigenden normannischen Thürme recht betont wird. Auch hier mischen sich wieder fremdländische mit einheimischen und mit sehr originellen, diesem Baumeister eigenen Gedanken. Das Strebewerk ist kräftiger und vollständiger als sonst in der englischen Gothik durchgeführt, dagegen ist das Dach ringsum, sogar an allen Nebenbauten, von grossen und starken Zinnen umgeben, welche in England jetzt immer beliebter wurden. Selbst den Schlusswänden in Osten und Westen fehlen sie nicht, indem die Giebel zu diesem Zwecke etwas zurückgestellt sind. Sehr eigenthümlich, wenn auch nicht schön, ist die Façade. Thürme fehlen ihr und sie würde also an und für sich den Durchschnitt des Langhauses gezeigt haben, wobei denn auch die Strebebögen über den Seitenschiffen sichtbar geworden wären. Dies missfiel dem Baumeister; er verkleidete sie daher, indem er in die Winkel dreieckige, mit blindem Maasswerk verzierte Mauern legte, deren von der Ecke des Oberschiffes bis zu der der Seitenschiffe schräg herablaufende Seite er wiederum durch Zinnen bekrönte. Dieser Gedanke ist um so wunderlicher, weil diese Schräge nicht einmal wie bei den ähnlichen Scheinfaçaden in Italien mit der Dachschräge des Oberschiffes eine zusammenhängende Linie bildet, sondern, da der Giebel wie

*) Vergl. oben Band V, S. 506.

gesagt zurück liegt, sich nur an den rechtwinkeligen, zinnenbekrönten Abschluss des Mittelschiffes anschliesst. Dabei ist dann ferner das neuntheilige Fenster des Mittelschiffes so kolossal, dass es bis an die Strebepfeiler anstösst, mit seiner Spitze in den Fries unter den Zinnen eingreift, und fast die ganze mittlere Wand füllt, was neben den ebenfalls verhältnissmässig grossen Fenstern der Seitenschiffe von erdrückender Wirkung sein würde, wenn die Façade frei geblieben wäre. Dies ist aber nicht geschehen, sondern man hat, wahrscheinlich gleich nach der Vollendung des Baues, die Strebepfeiler soweit vorgerückt, dass sie die schwache Wand durch Strebebögen stützen, und eine Vorhalle zu allen drei Schiffen bilden, welche, im Aeusseren mit Nischen und Statuen reich geschmückt und auch wieder mit Zinnen bekrönt, die ganze untere Façade, die Seitenfenster bis auf die Spitzen und von dem mächtigen Mittelfenster einen, wenn auch geringen Theil bedeckt. Freilich erscheint die Façade, da sie gebrochen ist und von der Vorhalle zur Schlusswand und von dieser zum Giebel zurückweicht, durch diese originelle Anlage noch kleiner als es die ohnehin schon niedrige Haltung des Mittelschiffes bedingte.

Die Kathedrale von Lichfield*), obgleich wie die von Exeter zu den kleineren gehörig (ihre Höhe bis zum Gewölbeschluss beträgt nur 60 englische Fuss), zeichnet sich doch dadurch aus, dass sie mit drei, von hohen Pyramidalhelmen bekrönten Thürmen prangt, ein Schmuck, dessen sich keine andere der bischöflichen Kirchen Englands rühmen kann. Aus einem im Jahre 1235 begonnenen Bau stammt nur das im vorigen Bande erwähnte Kapitelhaus, während das Langhaus, die Façade und die Ladykapelle in der Zeit von 1296 bis 1350, dann der Chor gebaut, endlich das ältere Kreuzschiff verändert und so das Ganze um 1420 vollendet wurde. Die Façade zeigt, ungeachtet ihres imposanten Thurmschmuckes, in Vergleich mit der von Salisbury noch keinen Fortschritt. Sie ist nämlich wie diese mit horizontalen Abtheilungen von Arcaden und Nischen bedeckt,

*) Britton Vol. III, S. 28. Winkles Vol. III, pag. 1 ff. Das Archiv der Kathedrale ist in den Kriegen des siebenzehnten Jahrhunderts zerstört und die Baugeschichte daher nur im Allgemeinen bekannt.



Kathedrale von Lichfield.

entbehrt aber jeder verticalen Gliederung, jedes kräftigen Hervortretens, welches die Trennung der Schiffe andeutete, so dass über den drei Portalen nur das grosse Mittelfenster die Einförmigkeit jener horizontalen Bänder unterbricht. Neben dem Giebel des Mittelschiffes steigen die an sich kräftig gehaltenen, durch eine Balustrade und Eckfialen bekrönte Unterbauten der Thürme auf, aber über demselben erheben sich dann wieder die steilen achteckigen, durch vortretende Giebel belebten Helme ohne alle Vermittelung. Die Einzelheiten der Façade sind fast ohne Ausnahme anziehend; unter dem grossen Fenster in der Arcadenreihe ausdrucksvolle Statuen der königlichen Wohlthäter des Stiftes; dann in unmittelbarer Nähe des Beschauers die zierliche, diamantartige Verzierung der Blendarcaden neben den Portalen und endlich diese selbst, die Seitenportale ungetheilt, aber mit einem kleinen Spitzgiebel bekrönt, das Mittelportal ohne solchen, aber schlank und sehr eigenthümlich, indem es in der Mauerdicke eine Art Vorhalle vor der durch einen Pfeiler getheilten Eingangsthüre bildet, deren Wände mit Statuen geschmückt, deren Bögen, wie die Engländer sagen, gefiedert, d. h. mit einem Kranze kleiner offener Bögen besetzt sind. Aber gerade diese

Menge und Zierlichkeit der Details macht auf die Kleinheit der Verhältnisse aufmerksam, welche noch dadurch gesteigert wird, dass das Mittelfenster das Mittelportal an Breite und an Höhe bedeutend übertrifft. Man wird versucht, der ganzen Façade das bei den Engländern so beliebte Prädicat: nice, niedlich, beizulegen; den imposanten Eindruck, welchen der Eingang in eine bischöfliche Kirche machen sollte, giebt sie gewiss nicht. Befriedigender ist das Innere des Schiffes. Die Länge, 400 Fuss bis zum Schlusse der Ladykapelle, ist höchst bedeutend; die Niedrigkeit des Ganzen bleibt zwar auch hier nicht unbemerkt, aber die einzelnen Joche sind ziemlich schlank, etwa vier Mal so hoch als breit, und jedenfalls die Details nicht ohne Reiz und sehr eigenthümlich. Die Belebung der Wände ist sehr vollständig; unmittelbar auf der Spitze der Scheidbögen liegt das Triforium, unmittelbar über diesem das Gesims der Oberlichter. Ueberall sieht man ein Bestreben nach reinen, regelmässigen Formen; die Bögen sind alle aus dem gleichseitigen Dreieck construirt, das Maasswerk ist streng geometrisch, aus Kreisen mit eingelegten Drei- oder Vierpässen, das Triforium aus je zwei zweitheiligen wohlgebildeten und reich besetzten Oeffnungen gebildet. Die Verticale ist mehr als sonst betont, indem hier, abweichend von dem sonstigen englischen Gebrauche, die mittlere Gruppe der zahlreichen Dienste ununterbrochen bis zum oberen Gewölbe hinaufsteigt; aber freilich geschieht auch dies in höchst eigenthümlicher Weise, die gewissermassen den Ernst dieser Anordnung wieder aufhebt. Im Zwickel der aneinanderstehenden Scheidbögen ist nämlich, als ob an ein senkrechtes Aufsteigen nicht gedacht sei, ein Kreis mit eingelegtem Fünfpass in starkem Maasswerk angebracht, den jener mittlere Dienst nur eben berührt, indem er unten, mit dem Pfeiler in festem Mauerverbande, von der Stelle an, wo die Archivolte der Bögen sich abbiegt, frei aufsteigt, und so mehr wie ein leichtes Spiel als wie eine wirkliche Stütze der Wölbung erscheint. Nicht minder eigenthümlich, wenn auch in England nicht ganz ohne Gleichen*), sind die Oberlichter; sie bilden nämlich gleichseitige sphärische Drei-

*) Bloxam, principles (1843) S. 168, giebt ein anderes Beispiel, Barton Segrave, Northamptonshire.

ecke, also eine Gestalt, bei der nicht einmal die Grundlinie eine gerade Linie ist, sondern das darunter hinlaufende Gesims als Bogen tangirt, und der überhaupt der senkrechte, den Fensterpfosten entsprechende Theil fehlt, so dass drei Kreise mit eingelegten Dreipässen sie vollständig füllen, welche dann in den nach gewohnter Weise gestalteten Fenstern der Seitenschiffe über den Pfosten sich wiederholen und so die Uebereinstimmung beider Fensterreihen darthun. Es ist ein Luxus theils des Regelmässigen, theils feiner Beziehungen. Nicht minder ist der Reichthum der Gliederungen und Verzierungen bis zur Verschwendung getrieben. Die Pfeiler aus einer Menge von wechselnden, aber immer noch schwachen Diensten, die Bögen aus dünnen Rundstäben zusammengesetzt, die Kapitäle mit ihrem wie lockiges Haar weich herabhängendem Blattwerk, am Triforium die grosse Zahl der Säulchen mit Blattkapitälen, und endlich der Blumenschmuck in den Kehlen der Archivolten, der am Triforium zwei Mal und dann noch am Schildbogen vorkommt, Alles giebt zwar einen gefälligen, aber keineswegs kirchlichem Ernste zusagenden Schmuck. Dazu kommt dann noch die grosse Zahl von Charakterköpfen in dieser Ornamentation; alle Archivolten ruhen darauf, in jedem Joche des Mittelschiffes sind drei, zwei am Scheidbogen, einer am Triforium, in jedem des Seitenschiffes an den unter den Fenstern herlaufenden Arcaden sechs, im Ganzen mehr als hundert und zwanzig, zum Theil sich wiederholend, gewiss ohne symbolische Bedeutung, aber mit sicherem Meissel leicht, lebendig, charakteristisch ausgeführt.

Einfacher ist die Ladykapelle, für deren Vollendung ihr Stifter im Jahre 1321 ein Legat hinterliess. Einschiffig, mit drei Seiten des Achtecks geschlossen, von schlanken dreitheiligen Fenstern, mit sehr regelmässigem Maasswerk beleuchtet, erinnert sie an deutsche Bauten *), und erst, wenn man das Einzelne ansieht, die Arcaden unter den Fenstern mit ihren wie Schwanenhälse weich aus der Wandfläche sich hervorbiegenden Bogen-

*) Die schönen Glasgemälde, die man hier sieht, stammen wirklich aus Deutschland, nämlich aus dem Nonnenkloster Herkenrath am Niederrhein. Sie tragen die Jahreszahlen 1532 und 1539 und sind erst 1803 durch Kauf nach England gekommen.

spitzen, das kokett gelockte Blattwerk der Kapitäle, und besonders das Fächergewölbe mit dem von reichgeschmückten Schlusssteinen dicht besetzten kräftigen Scheitelgurt, zweifelt man nicht auf englischem Boden zu sein.

Der Chor endlich ist ein Werk aus dem letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts, also aus der letzten Zeit des verzierten Styles und zwar kein sehr erfreuliches. Von dem Schiffe, dessen Fortsetzung er bildet, unterscheidet er sich in allen Theilen; die Pfeiler sind bedeutend niedriger und stärker, die Bögen gedrückter, das Triforium ist zu schwachen Blendarcaden zusammengeschmolzen, welche die Abtheilungen der Oberlichter wiederholen. Dies alles und die niedrige Haltung und flache Bedachung der Seitenschiffe dient dazu, den Raum für gewaltige Fenster zu gewinnen. Während im Schiffe jene bescheidenen sphärischen Dreiecke noch lange nicht die Höhe des Triforiums haben und mithin die drei Stockwerke sich in abnehmender Höhe übereinander erheben, hat man hier dem Fenster eine, die Arcadenöffnung übersteigende Breite, und mit Hinzurechnung des gleichgebildeten Triforiums der oberen Hälfte des Innern eine bedeutend grössere Höhe wie der unteren zu geben, ein Missverhältniss, welches durch das spröde und willkürliche Maasswerk in diesen fünftheiligen Fenstern noch auffallender wird. Kommt dann noch dazu, dass vor der Triforienarcatur eine Balustrade in nicht minder sprödem Maasswerk mit einer hier sehr unpassenden Zinnenbekrönung hinläuft, und im Gewölbe die ansteigenden Rippen schwach, die Scheitelrippen der Längen- und Breitenrichtung aber schwer und noch mit den schwersten Schlusssteinen beladen, auch hier also die tragenden Glieder schwächer gebildet sind, als die getragenen, so sieht man, auf welche Irrwege die Meister durch den Mangel einer festen Regel geriethen, und begreift, dass die, welche der Perpendicularstyl darbot, als eine Wohlthat erscheinen konnte.

Auch die Kathedrale von York, die fast allgemein als der Triumph englischer Gothik gilt, gehört grösstentheils dieser Epoche an. Nur die Krypta ist normannisch, das Kreuzschiff frühenglisch, das Schiff dagegen, wie eine noch erhaltene Inschrift bezeugt, 1291 angefangen und in vierzig Jahren, also bis 1331,

vollendet, wahrscheinlich noch ohne Façade, welche indessen gleich darauf ausgeführt wurde, da wir den Contract über Verglasung und Ausmalung des grossen Westfensters vom Jahre 1338 besitzen*). Im Jahre 1352, als die Niederreissung des bisher erhaltenen alten Chors beschlossen wurde, musste man mit dem Aufbau der Façade wohl so weit vorgeschritten sein, um an neue Unternehmungen denken zu können. Indessen kam es zum Beginn jenes Chorbaues inschriftlich erst im Jahre 1361 und zur Verglasung des grossen Ostfensters im Jahre 1405. Während dieser Zeit war auch der grosse Mittelthurm erneuert und der Bau der Westthürme, an welchen 1402 gearbeitet wurde, vorgerückt; indessen bewilligte das Kapitel noch im Jahre 1426 ein Zehntel der Revenüen für den also wahrscheinlich noch nicht ganz vollendeten Bau.

Das Schiff**) ist in der That sehr schön, von bedeutender, mehr als das Doppelte der lichten Mittelschiffbreite und das Fünffache des lichten Pfeilerabstandes haltender Höhe (92 Fuss), mit sehr luftigen, mehr als die Hälfte dieses Höhenmaasses haltenden Seitenschiffen. Das Verticalsystem ist hier so vollständig durchgeführt wie an keiner anderen Stelle Englands und doch im Ganzen noch mässig, ohne Uebertreibung. Die Pfeiler, runden Kerns mit vier starken und acht schwachen Diensten, auf leichter, auf niedrigen polygonen Sockeln stehender Basis, mit zartgeschmücktem Kapitäle und steilem, über das Maass der Gleichseitigkeit hinausgehenden Bögen, erscheinen überaus schlank; von den drei zum oberen Gewölbe aufsteigenden Diensten des Mittelschiffes misst der stärkere 16, jeder der schwächeren aber nur 7 Zoll im Durchmesser. Die Zwickel der Bögen sind unverziert gelassen, und unmittelbar über ihrer Spitze liegt das Gesims, auf dem das Triforium, hier wieder mit dem fünftheiligen Fenster verschmolzen, anhebt. Die Höhe dieser Fenster ist wegen der bedeutenden Seitenschiffhöhe nicht allzugross, das Maasswerk noch geometrisch, etwas steif, aber durch seine einfache Regelmässigkeit wohlthuend, das Gewölbe endlich ein Netzgewölbe mit Scheitelrippe, aber nicht zu schwer. Das Ganze nähert sich

*) Britton, Cath. Ant. Vol. I, p. 81. Winkles, Vol. I.
**) Britton a. a. O., hauptsächlich pl. I, XVI, XVIII.

also sehr der continentalen Gothik und ist neben die besten Leistungen dieser Zeit zu stellen. An einigen englischen Sonderbarkeiten fehlt es auch hier nicht; so sind überall da, wo die Dienste des Mittelschiffes sich über die Kapitäle der niedrigeren Dienste erheben, Büsten angebracht, meistens in Lebensgrösse, oft mit karikirten Zügen, die nur an einer Seite auf jenen Kapitälen feststehen, an der anderen aber ohne Stütze sind. So ist ferner den Gewölbrippen des Mittelschiffes an der Stelle, wo die Diagonalen sich von dem Quergurt ablösen, ein dreifaches scharf profilirtes Band umgelegt, welches ohne statischen Zweck den Rippen einen Ausdruck weicher Schwäche giebt, als ob sie zusammengehalten werden müssten, um nicht zu frühe auseinander zu weichen*). Aber bei alledem macht dies Langhaus einen würdigeren, grossartigeren Eindruck als vielleicht irgend ein anderes in England. Der Chor folgt den Formen des Schiffes, doch mit mehreren Veränderungen. Die Pfeiler sind kräftiger gegliedert, mit grösserer Verschiedenheit der jungen Dienste von den alten, die Bögen der Arcaden nun wirklich gleichseitig, also niedriger wie bisher, und haben dadurch eine Vergrösserung und reicheren Schmuck des Triforiums gestattet. Jene ungewöhnlichen Bänder der Gewölbrippen sind fortgelassen, dafür aber noch einige Zwischenrippen hinzugefügt, welche das Netz der Gewölbe bunter und unruhiger machen. Endlich ist das Maasswerk ein anderes, nämlich perpendiculares geworden, was besonders auffällt, wenn man das gewaltige Westfenster (25 Fuss breit und 55 Fuss hoch) mit dem noch viel kolossaleren Fenster am Ostende (31 Fuss breit und 78 Fuss hoch) vergleicht**). Jenes (1338) trägt auf seinen acht schlanken Arcaden zwar nicht mehr geometrisches, sondern fliessendes Maasswerk, das hier wie in mehreren anderen Fällen sehr dicht, und zugleich durch stärkere dazwischen gelegte Curven zu grösseren, herz- oder blattförmigen Figuren verbunden ist. Das freilich fast 70

*) Nach John Henry Parker, medieval architecture of Chester (1858) ist das Gewölbe im Schiffe (nicht wie Kugler Gesch. d. Bauk. III, S. 167 sagt sämmtliches Hochgewölbe des Münsters) von Holz. Britton, a. a. O. S. 46, 53, 57, bemerkt dies blos bei dem Kreuzschiffe und Kapitelhause, so dass er alles Uebrige für Steinwölbung gehalten zu haben scheint.

**) Britton a. a. O. pl. XIX und XXV.

Jahr jüngere Fenster des Chorschlusses, aus neun kleineren, unter drei grösseren Bögen vereinigten Abtheilungen bestehend, ist zunächst zwei Mal durch Querbalken (transoms) getheilt und hat oben eine Füllung von lauter rechteckigen, wenn auch zum Theil mit Bögen überdeckten Feldern, deren schachbrettartiger Wechsel das Auge ermüdet. Weitberühmt ist endlich die Façade, in der That die schönste und denen des Continents ähnlichste in England, überaus reich und vollständig in verticaler Gliederung belebt. Vier kräftig vortretende, mit gleichen Nischen geschmückte Strebepfeiler theilen die ganze Breite den drei Schiffen entsprechend und bilden in ihren Absätzen eine genügende Vorbereitung und Begründung der beiden Thürme*). Die hierdurch angedeutete aufstrebende Bewegung ist denn auch in allen einzelnen Theilen durchgeführt, und erhält eine mächtige Betonung durch das gewaltige Mittelfenster in seiner schlanken zugespitzten Gestalt, nicht minder durch je zwei dreitheilige, eines über dem anderen angebrachte grosse und schlanke Fenster in den Seitenschiffen, welche als Vorläufer der gewaltigen Schallöffnung des Thurmes erscheinen. Auch sind alle freien Stellen der Mauer durch senkrechte Stäbe in schlanke Felder getheilt, so dass das Ganze wie ein reicher Kanon in allen Stimmen das Thema des Aufwärtsstrebens wiederholt. Hat man dies aber anerkannt, so kann man sich auch die Mängel nicht verhehlen. Zunächst ist denn doch die sonst vernachlässigte Verticale hier ein Mal allzu ausschliesslich berücksichtigt; nicht blos fehlt es an jedem kräftigen horizontalen Bande, sondern die schwachen Versuche der ganzen oder theilweisen Durchführung einzelner Gesimse machen auf diesen Mangel erst recht aufmerksam, und die einzigen bedeutsamen Theile der ganzen Wandfläche, die Fenster, sind so gestellt, dass ihre Grundlinien verschiedene Höhe haben und sich also durchschneiden. Dazu kommt dann der alte Fehler der englischen Gothik, die Kleinheit der Portale; die Seitenportale sind

*) Vergl. die Abbildung bei Winkles S. 64, und die bessere bei Britton a. a. O. pl. X. Der grosse Reichthum der Details würde in einem Holzschnitte im Formate meines Buches nicht zu seinem Rechte kommen. Die Abbildung im Conv. Lex. f. bild. K. IV, S. 429 ist nicht einmal in den Hauptlinien richtig. Eine Seitenansicht der Kathedrale im Guhl-Lübkeschen Atlas Taf. 53.

nicht einmal so gross wie die darüber befindlichen Fenster; das Mittelportal ist zwar grösser, zweitheilig, mit einem Giebel versehen, der über die Grundlinie des grossen Fensters hinausreicht, aber um so mehr wird es von diesem sehr viel breiteren, und mehr als zwei Mal so hohen Fenster erdrückt. Ueberhaupt sind die Fenster so gewaltig, dass neben ihnen die vielen dünnen Stäbe und schmalen Nischen nur schwächlich erscheinen können, so dass im Ganzen auch diese unstreitig schönste Façade Englands eigentlich nur beweist, wie wenig sich die hiesige Kunst für diese Aufgabe eignete.

Freilich trägt dazu auch der Umstand bei, dass sich die Thürme nur mit Einem sehr hohen, unverjüngten Stockwerke über den flachen Giebel erheben und dann plötzlich mit einer Balustrade und acht winzigen Fialen abschliessen, schwerlich dem Plane des ursprünglichen Meisters entsprechend, welcher, indem er nach continentaler Weise die Thürme mit der Façade verschmolz, sie gewiss auch durch einen hohen und schlanken Helm krönen wollte, und dazu dieses kräftige Stockwerk anlegte, welches jetzt in seiner abgestumpften Gestalt seinen Zweck verfehlt und schwer auf den unteren Theilen lastet.

Denn auch darin zeigen die Architekten des decorirten Styles eine Hinneigung zu dem Systeme des Continents, dass sie die Thürme nicht des Helmes entbehren lassen wollten. Der normannische Styl hatte sich mit kurzen, schweren, rechtwinkelig abschliessenden Thürmen begnügt, der frühenglische nur in einzelnen Fällen wirkliche Thurmspitzen versucht, der perpendiculare gab sie wieder auf, und alle bedeutenden Anlagen dieser Art gehören der gegenwärtigen Epoche an. So der schlanke Mittelthurm der Kathedrale von Norwich, welcher dem normannischen Unterbau nach 1295, wahrscheinlich aber in langsamer Arbeit aufgesetzt wurde, und der von Salisbury, der höchste und schönste Englands, auf welchen der Architekt des dreizehnten Jahrhunderts so wenig gerechnet hatte, dass der des vierzehnten besonderer Unterstützungsmittel bedurfte; so ferner der der Kathedrale von Chichester, welcher dem letztgenannten, wenn auch mit sehr viel geringerer Höhe nachgeahmt scheint, dann die drei schon erwähnten Thürme von Lichfield und endlich der

von St. Mary in Oxford, mit welchem wir denn auch alle bedeutenden Thurmspitzen Englands erschöpft haben. Ausserdem finden wir aber an anderen Kirchen, wo die Errichtung des Helmes nachher unterblieb, bedeutende Vorarbeiten der gegenwärtigen Epoche, welche eine solche Absicht verrathen. Alle diese Thürme sind einander sehr ähnlich, und haben ein charakteristisch englisches Gepräge. Sie unterscheiden sich von denen des Continents nicht blos durch ihre viel geringeren Dimensionen sowohl der Dicke als der Höhe, die schon durch die geringere Höhe der Kirchen selbst motivirt sind, sondern auch dadurch, dass sie nur aus zwei grossen Abtheilungen, nämlich aus einem viereckigen Unterbau und einem darauf gesetzten Helm bestehen, während dort fast immer zwischen beide und als Uebergang aus dem Viereck in die Pyramide ein achteckiges, aber senkrechtes Stockwerk eingeschoben ist. In Frankreich hatte man die Nothwendigkeit einer solchen Vermittelung schon frühe empfunden; in Deutschland wurde dies System gerade in dieser Epoche zur höchsten Feinheit ausgebildet. In England findet man davon kaum eine Spur; die achteckige Pyramide steht vielmehr ohne jedes Mittelglied auf dem viereckigen Unterbau. Zuweilen ist sogar, wie in Norwich und Lichfield, die Grundfläche der Pyramide um so viel kleiner als die Oberfläche des Thurmes, dass sie mit der Bekrönung desselben in keine Berührung kommt; in anderen Fällen, in Salisbury, an dem einfachen aber edeln Thurmbau von St. Mary in Oxford und an dem zierlichen, kleinen Thurme von Bloxham in Oxfordshire sind freilich die dem Viereck parallelen Seiten des Achtecks nahe an die Balustrade gerückt, so dass die Eckfialen und die Giebelfenster der Pyramide gleichsam einen Kranz bilden, aus dem diese aufsteigt. Aber weiter ging die Verschmelzung und Ueberleitung beider Theile nicht, und es scheint vielmehr, dass man gerade an dem starken Gegensatze des schlanken Helms zu dem Unterbau Gefallen fand und dies Verhältniss möglichst betonte. Denn die Thurmpyramiden sind in England an sich, vermöge des Verhältnisses ihrer Höhe zu ihrer eigenen Grundfläche und mithin der Winkel ihrer Zuspitzung bedeutend schlanker*), und im Verhältniss zu ihrem

*) Der Winkel der Spitze beträgt in Chichester und Lichfield 12—13, in

Unterbau viel höher als auf dem Continent, obgleich sie hier wegen der grossen absoluten Höhe ihres Standpunktes und der Entfernung von dem untenstehenden Beschauer noch immer höher gehalten sind, als sie scheinen. In Strasburg ist die Spitze etwas mehr als ein Viertel, in Freiburg fast zwei Fünftel des gesammten Unterbaues; in England dagegen zuweilen, z. B. in Lichfield, mehr als die Hälfte. Daher kommt es denn auch, dass die Pyramide des Mittelthurms dieser Kathedrale grösser ist wie die des Strasburger Münsters (133 : 116 rheinl. Fuss), obgleich der ganze dortige Thurmbau (244 rheinl. Fuss) ein sehr winziges Verhältniss gegen diesen (438 rheinl. Fuss) einnimmt. Auch in der Ausschmückung sind die englischen Thürme bei Weitem nicht so mannigfaltig wie die deutschen; der Helm ist niemals durchbrochen, meistens an den acht Eckleisten mit Krappen verziert, von horizontalen Maasswerkstreifen in grösserer oder geringerer Zahl durchzogen und innerhalb dieser Abtheilungen mit Fenstern ausgestattet. Die ganze Erscheinung ist daher eine sehr einfache und in dieser Einfachheit für die Stellung auf der Vierung des Kreuzes recht wohl geeignet; denn hier wo der Thurm auf dem Dache des grossen Gebäudes steht, ist dadurch eine Abstufung vorhanden, welche der niedrige, viereckige Unterbau ganz angemessen vermittelt, während die Pyramide in ihrem einsamen, schlanken und steilen Aufsteigen dem Zusammenstossen der vier Kreuzesarme und der langgestreckten Gestalt des Ganzen entspricht. Anders aber auf der Façade, wo man den Thurm von unten auf und daher den Dualismus seiner beiden, nur äusserlich verbundenen Theile unverhüllt vor Augen hat, und dadurch beide, sowohl der unverjüngt aufsteigende Unterbau ungeachtet seiner mässigen Dimensionen, als auch die hohe, nie enden wollende Pyramide ungeachtet ihrer feinen Zuspitzung, zu gross und schwerfällig erscheinen.

Der Centralthurm erschien den Architekten dieser Epoche so sehr als die höchste Zierde der Kirchen und das Meisterwerk ihrer Kunst, dass sie ihn auch da mächtig und bedeutsam zu machen suchten, wo der untere Bau ohne besondere Sicherungs-

Norwich und Salisbury sogar nur 10, in den deutschen Thürmen, z. B. in Freiburg, 15 — 16 Grad.

mittel zu schwach erschien. Daraus entstanden denn sehr originelle, für die englische Auffassungsweise charakteristische Vorrichtungen. Das Auffallendste dieser Art bietet die Kathedrale von Wells, deren frühenglisches Schiff bereits früher erwähnt ist (V. 260.), deren Mittelthurm aber erst jetzt, wahrscheinlich zwischen 1366 und 1388, höher hinaufgeführt wurde. Er ist zwar ohne Helm geblieben und erreicht nur die Höhe von etwa 160 engl. Fuss, steigt aber hoch über das Dach der im Innern nur 66 Fuss hohen Kirche hinaus und zwar mit beträchtlicher Stärke und Last. Es ist daher begreiflich, dass der Baumeister diese den bisherigen Pfeilern nicht anvertrauen wollte. Statt sie indessen einfach im Anschluss an ihre Gliederung zu verstärken, wählte er dazu ein neues und phantastisches Mittel; er errichtete nämlich auf jeder Seite der Vierung zwischen den Pfeilern auf einer denselben angefügten Verstärkung von etwa fünf Fuss Dicke einen kräftigen Bogen ohne Kapitäl und mit durchlaufender Gliederung, der fast auf halbe Gewölbhöhe steigt, legte dann aber auf seinen Scheitel einen zweiten umgekehrten Halbkreisbogen, welcher die Pfeiler in der Höhe des Kapitäls der Gewölbdienste berührt und so mit den in entsprechender Weise verstärkten oberen Quergurten der Vierung einen, auf der Spitze des unteren Bogens ruhenden Kreis bildet. Die sphärischen Dreiecke, welche zwischen dem unteren und dem umgekehrten Bogen, neben dem Pfeiler entstehen, sind dann nicht ganz leer gelassen, sondern, wie es technisch nöthig war, solide gehalten, haben aber in ihrer Mitte eine kreisförmige Oeffnung zwischen kleineren dreieckigen, blinden Feldern. Die Profilirung dieser verschiedenen Theile ist ganz nach Art des Maasswerkes behandelt, so dass die stärksten und äusseren Theile der Bögen und Kreise in einander übergehen, und in der That ist eigentlich das Ganze geradezu kolossales Maasswerk nach der Analogie der Fenster, und zwar, obgleich der Kreis die Hauptrolle spielt, fliessendes Maasswerk einfacherer Art, wo die Wiederholung und Umwendung der Bögen das leitende Motiv bildet. Dem östlichen Arme des Kreuzes ist, offenbar um den Hinblick zum Altare nicht zu unterbrechen, diese Vorrichtung erlassen; dagegen ist sie auf den drei anderen Seiten der Vierung in ganz gleicher Weise

wiederholt, und man kann sich leicht vorstellen, welchen abenteuerlichen Anblick diese verschiedenen, in der Luft schwebenden, gigantischen Kreise gewähren *). Dass die ganze Anordnung schön, wahrhaft architektonisch und würdig sei, wird man nicht behaupten **), ob sie nothwendig und nicht ein überflüssiger Aufwand gewesen, mag man bezweifeln, aber den Ruhm der Originalität und des technischen Geschickes wird man dem Architekten nicht versagen können. Eine vollständige Nachahmung fand diese Neuerung nirgends, wohl aber wiederholt eine theilweise, indem man die Pfeiler der Vierung unter dem Thurme durch einen dazwischen gesprengten, aber flachen Spitzbogen mit horizontalem, von Zinnen bekröntem Gesims verband, dessen Zwickel durch Arcaden oder Maasswerk gefüllt sind. So findet es sich in der Kathedrale von Salisbury vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, dann etwas später in den Dorfkirchen von Finedon und Rushden (beide Nordhamptonshire), endlich vom Jahre 1495 in der Kathedrale von Canterbury ***), immer nicht auf allen vier Seiten der Vierung, sondern nur auf zwei, in Canterbury aber noch mit dem Zusatze von vier kleineren ähnlichen Bögen, welche zur weiteren Stütze jener gefährdeten Pfeiler in den Seitenschiffen angebracht sind. Die ganze Form ist hier also eine viel zahmere, aber doch noch immer auffallend genug, da sie an Thore oder Brücken oder allenfalls an Strebebögen im Innern erinnert. Dennoch sind diese Bögen in einem anderen Falle, wo es sich nicht einmal um die Verstärkung von Thurmpfeilern handelte, in noch vermehrter Zahl angewendet. Es ist dies in der jetzigen Kathedrale von **Bristol**, welche in ihren Haupttheilen als damalige Abteikirche in der Zeit von 1306 bis 1332 gebaut ist und sich dadurch auszeichnet, dass sie die einzige englische Kirche mit gleichhohen Schiffen ist. Es wäre an sich nicht

*) Vergl. die perspectivischen Ansichten bei Britton a. a. O. pl. XXI, und bei Winkles Vol. I, mit dem geometrischen Aufriss bei Britton pl. XVI.

**) Inzwischen ist es bemerkenswerth, dass die Engländer doch nur mit Anerkennung davon sprechen. Rickman (ed. 3, S. 301): „a fine reversed arch“ Britton a. a. O. S. 102: „the ingenuity and science of the architect“, ohne daran einen Vorbehalt zu knüpfen.

***) Vergl. Britton, Arch. Ant. Vol. II, pl. XII. Winkles I. Rickman a. a. O. S. 273 und 279. Willis, Arch. hist. of Cant. S. 126.

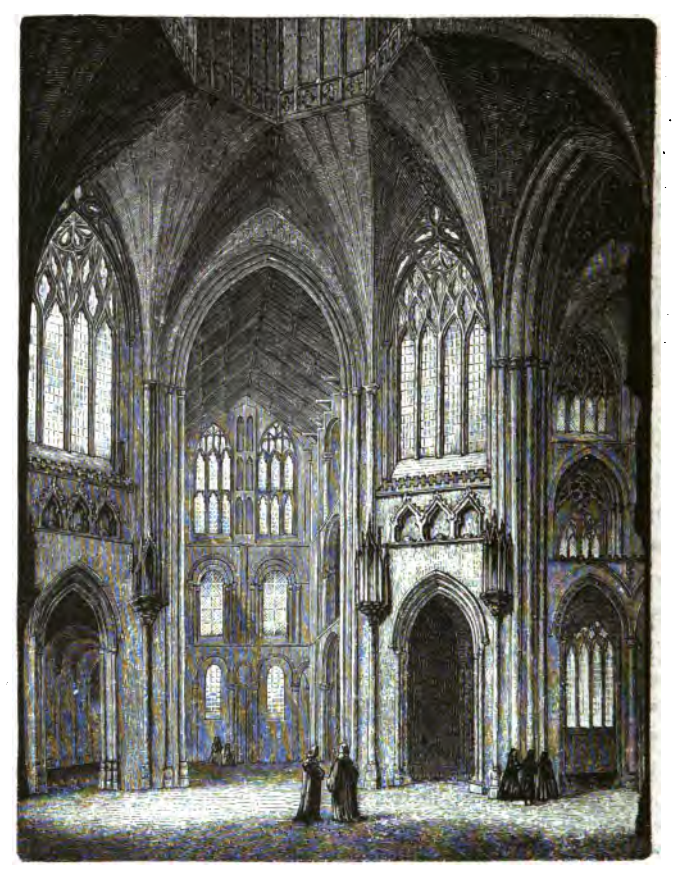
undenkbar, dass man diese Form, die an Vorhallen und Ladykapellen oft vorkommt, auch einmal an einer Kirche angewendet hätte. Allein die geringe Höhe und die bedeutende, stark zwei Drittel derselben betragende Breite des Mittelschiffes machen es doch wahrscheinlich, dass man auch hier ein höheres Mittelschiff beabsichtigt, aber es aus ökonomischen oder anderen Rücksichten in der Höhe der Seitenschiffe *) abgeschlossen hat. Demnächst mochten aber Besorgnisse entstehen, dass gerade bei dem Mangel höherer Belastung und bei dem starken, tief unten wirkenden Drucke des breiten Mittelgewölbes die schlanken Pfeiler nicht ausreichen möchten. Man spannte daher in beiden Seitenschiffen von der Wand zu jedem Pfeiler oben etwas unterhalb des Gewölbes rechtwinkelig abgeschlossene, auf bestimmten, mit den Pfeilern verbundenen Diensten ruhende Bögen, welche einen Gegendruck an richtiger Stelle ausüben. Die Anlage war daher auch hier keine blosse Zier, allein höchst wahrscheinlich berücksichtigte man doch bei der Wahl des Mittels auch den phantastischen Anblick dieser Bogenreihen, der, so wenig er unserem Geschmacke zusagt, doch noch heute bei den Engländern selbst Beifall findet **). Den Details nach scheint diese Anlage noch der Zeit vor 1390, vor dem Aufkommen des Perpendicularstyles, anzugehören.

Mit den Schwierigkeiten, welche die Anlage des Centralthurmes hervorbrachte, hing auch ein anderer höchst interessanter Bau zusammen, dessen Geschichte wir glücklicherweise ziemlich genau kennen. Im Jahre 1322 stürzte nämlich der grosse viereckige, aus normannischer Zeit stammende Mittelthurm der Kathedrale von Ely ein und zwar nach Osten hin, so dass er die drei ersten Joche des Chorarmes zerstörte. Man war, als dieser Unfall eintrat, eben beschäftigt, eine neue Ladykapelle zu errichten, hatte daher die Bauleute bei der Hand, und

*) Die Seitenschiffe der Kathedrale von York haben dieselbe Höhe.

**) Britton, a. a. O. Vol. V, giebt eine sehr gelungene Ansicht (pl. XII), und bemerkt im Text (S. 54), dass diese Anordnung ein Beweis der Kenntniss und der Phantasie des Architekten sei, der so neben der Sicherung eine pikante Mannigfaltigkeit und malerisches Ansehen erlangt habe. Ganz ähnlich bei Winkles II, 126, wo der Verfasser noch besonders den „maurischen" Charakter rühmt.

zögerte nicht, diesen Luxusbau zu unterbrechen, und zur Aufräumung und Herstellung jenes wichtigen Theiles der Kirche zu schreiten. Zum Glück war unter den Stiftsgeistlichen auch ein genialer Architekt, der Sacristan Alanus von Walsingham, der sich nicht mit der blosen Wiederherstellung begnügte, sondern einen neuen, überaus kühnen und bedeutenden Plan vorlegte. Er beschloss nämlich, dem Mittelraume nicht wieder die bisherige und sonst übliche quadratische Form zu geben, sondern ihn zu einem gewaltigen Achteck zu erweitern, und erst auf dem Ge-



Kathedrale von Ely.

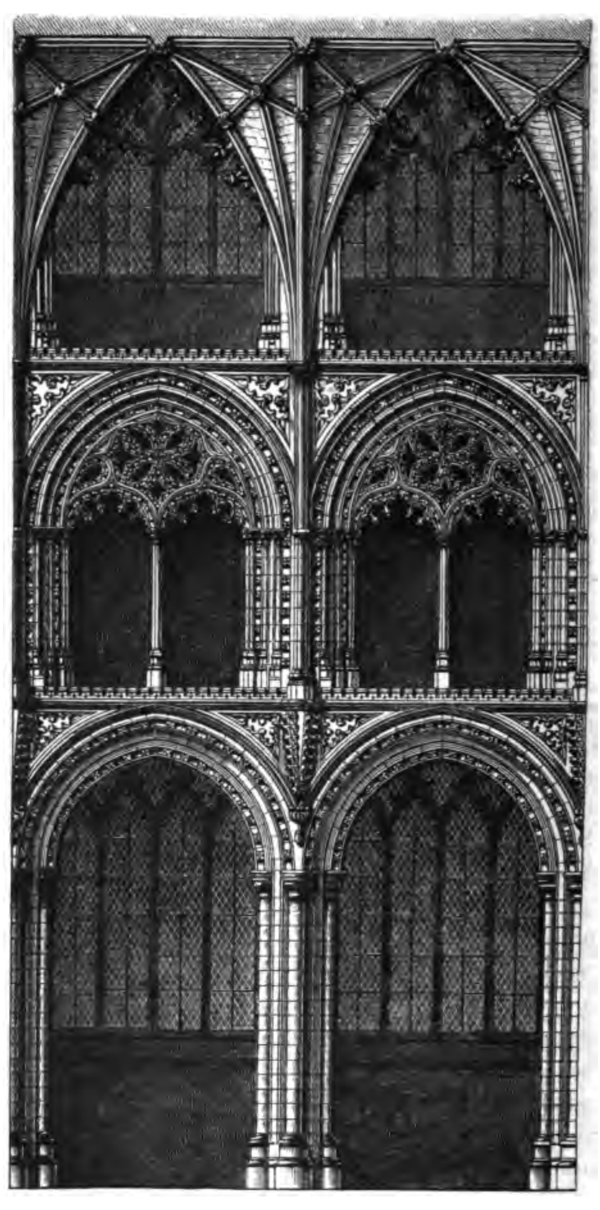
wölbe desselben einen schlanken Thurm gleicher Gestalt aufsteigen zu lassen. Die Möglichkeit einer solchen Anlage war ihm dadurch gegeben, dass die Kreuzarme nicht wie in vielen anderen englischen Kathedralen nur auf der östlichen Seite, sondern gleich wie Langhaus und Chor auf beiden Seiten Nebenschiffe hatten; er konnte daher die vier Pfeiler der Vierung (die ohnehin durch den Einsturz theils ihre Schwäche bewiesen, theils gelitten haben mochten) forträumen, die ihnen zunächst stehenden Pfeiler der acht aus den vier Enden nach der Mitte des Kreuzes zulaufenden Reihen verstärken, und hatte so die Endpunkte eines Achtecks erlangt, dessen vier grössere Seiten den Mittelschiffen der Lang- und Querarme, die vier kleineren aber den Diagonalen der quadraten Felder der Seitenschiffe entsprachen. Ueber jenen vier grösseren Seiten wurden dann mächtige Bögen als Zugänge zu den Mittelschiffen gewölbt, über den vier kleineren aber Bögen von der Höhe der Schiffarcaden, welche eine Wand und in derselben ein grosses viertheiliges Maasswerkfenster tragen, während in den acht Ecken schlanke Dienste sich zu einem kühn geschwungenen Fächergewölbe entfalten, in dessen Mitte auf kleinerer achteckiger Oeffnung eine hellbeleuchtete Laterne aufsteigt. Zwar ist sowohl das Fächergewölbe wie die Laterne nur von Holz, aber die Kühnheit einer solchen Anlage mit einer Spannung von 70 engl. Fuss nicht minder bewundernswerth, und jedenfalls der Gedanke, die Pfeilerreihen abzubrechen und in der Mitte der schlichten und dunkeln normannischen Schiffe einen so imposanten, lichtreichen Raum zu schaffen, ein glänzender Beweis des Muthes und der Geistesfreiheit der damaligen englischen Architekten. In Frankreich und Deutschland war man von der hergebrachten Form der Vierung niemals abgegangen *), in Italien waren allerdings in zwei verschiedenen Domen polygone Mittelräume angelegt, das Sechseck des Domes zu Siena, wahrscheinlich um diese Zeit schon überwölbt, und das schon von Arnolfo beabsichtigte Achteck des Domes zu Florenz, das zwar noch lange auf Brunelleschi's berühmte Kuppel warten musste, aber doch durch Begründung der mächtigen Pfeiler angedeutet

*) Von dem achteckigen, aber selbstständigen und nicht mit einem Langhause verbundenen Kuppelbau des Karlshofes in Prag ist weiter unten die Rede.

war. Allein wir haben keinen Grund, eine Kenntniss dieser Vorgänge bei unserem Meister vorauszusetzen und es ist viel wahrscheinlicher, dass die bereits vorhandenen, specifisch-englischen Polygonbauten der Kapitelhäuser (von denen sogar das zu York ebenfalls eine hölzerne Wölbung hatte) ihn zu der Verpflanzung dieser Form in die Mitte der Kirche und in sehr viel grösseren Dimensionen reizten. So wie sich die Kirche jetzt darstellt, könnte man diese Kühnheit fast als eine tadelnswerthe Willkür betrachten, indem das schlanke Aufstreben des imposanten Raumes gegen die dunkelen, mit Balken gedeckten Gänge des romanischen Langhauses und Querschiffes allzu stark contrastirt und durch das starke, hier zusammenströmende Licht dem weiter östlich gelegenen Chor etwas von der ihm gebührenden Geltung entzieht. Allein zur Zeit des Einsturzes und sogar bis zum Jahre 1769 befand sich der Chor gerade in diesem Mittelraume, so dass es recht eigentlich darauf ankam, ihm die höchste Auszeichnung zu gewähren. Die Details sind reich und leicht, das Fenstermaasswerk in weichen, fliessenden Linien, die Gewölbdienste überaus schlank, die Kapitäle mit zierlichem Blattwerk geschmückt. Freilich ist nicht Alles dabei zu loben. Die aufstrebenden Gewölbdienste öffnen sich ungefähr am Triforiengesimse des normannischen Baues zu breit ausladenden Kelchkapitälen, welche in grossem, stattlich bekröntem Tabernakel Bildwerk aus der Geschichte einer Localheiligen tragen, und hinter denen die Dienste dann gemüthlich ihren Weg nach oben fortsetzen. Etwas höher, neben den Giebelspitzen dieser Tabernakel, ist über dem Arcadenbogen ein winziges Triforium mit drei geschweiften Bögen angebracht. Ganz sonderbar ist endlich, dass die Schildbögen des Fächergewölbes etwas höher liegen, als die Triumphbögen der Schiffe und als die Fensterbögen, und dass der dazwischen liegende Raum durch geschweiftes, nicht eben schönes Maasswerk gefüllt ist. Aber im Ganzen ist der Schmuck nicht überladen, und die Ausführung im Einzelnen so vortrefflich, dass man diese geringfügigen Missgriffe als Auswüchse derselben Originalität, welche die ganze Anlage hervorbrachte, in den Kauf nehmen kann.

Die Aufrichtung des Mauerwerks am Octogon soll nur sechs, die Herstellung der gewaltigen und künstlichen Holzarbeit

des Gewölbes aber noch vierzehn Jahre gedauert haben. Gleich darauf schritt man zur Herstellung der von dem einstürzenden Thurme zerstörten drei nächsten Joche des östlichen Theiles der Kirche. Der Baumeister, vielleicht nicht mehr Alanus, war hier mehr an gegebene Verhältnisse gebunden. Diesen drei Jochen folgten nämlich ostwärts noch andere sechs, welche als Presbyterium in den Jahren 1235 bis 1252 dem älteren normannischen Bau in frühenglischem Style angefügt waren. Die Höhenverhältnisse und die Horizontaltheilung dieses unverletzten Theiles in Arcaden, Triforium, Oberlichtern waren daher auch für den Neubau bindend, im Uebrigen aber war, da diese drei Bögen nicht zum Presbyterium, sondern zum Chore gerechnet wurden, eine Abweichung und zwar zu grösserer Pracht gestattet. Schon jene frühenglischen Theile sind nicht eben sparsam mit Schmuck bedacht; Drei- oder Vierblätter stehen in allen Zwickeln, trichterförmige Consolen tragen die vom Triforienboden aufsteigenden Gewölbdienste, das blumenartige Tooth-ornament endlich ist mit vollen Händen ausgestreut, wo sich nur irgend Raum fand, an der Archivolte des Scheidbogens, am Triforium, an dem zierlichen Vorbau der Oberlichter. Allein bei alledem herrschen hier noch strenge Formen; Lancetfenster, kräftig zugespitzte Arcaden, das Triforium in regelrechter Theilung mit undurchbrochenem Bogenfelde und starken Kleeblattbögen; selbst an den freistehenden Arcaden vor den Oberlichtern sind alle Pfeiler aus kräftigen Schäften zusammengesetzt. Es ist merkwürdig, wie sich dies Alles bei dem Meister des Neubaues verändert. Manches ist in gewissem Sinne einfacher geworden; die Arcadenpfeiler, die dort aus acht von einem Schaftringe umschlossenen, von Blattkapitälen bekrönten Stämmen bestehen, haben hier nur vier Säulen mit Tellerkapitälen; auch die Triforien sind nicht wie dort von einem Säulenbündel, sondern von einem einfachen, dünnen Säulchen getheilt, jene Arcatur vor den Oberlichtern fehlt natürlich ganz. Aber diese scheinbare Einfachheit dient nur dem Bestreben, luftigere, weitere Oeffnungen zu erhalten, sie steht damit im Zusammenhange, dass die Arcadenbögen breiter und stumpfer, die gruppirten Lancetfenster zu weiten viertheiligen Glaswänden geworden sind. Sind so die festen Theile der Mauer



Kathedrale von Ely.

kleiner, so ist dagegen der Schmuck an ihnen viel umfangreicher geworden. In den Bogenzwickeln, an den Consolen, und vor Allem im Maasswerk wogen die krausesten, lebendigsten Linien, in den tiefen Höhlungen der Bögen sind stark schattende Blumen gehäuft, jene trichterförmige Console ist wie eine umgekehrte Fialenspitze mit Blatthäkchen gespickt. Und dies Alles ist noch dürftig gegen das Triforium, wo kein Fleck frei bleibt, wo das Maasswerk wie Spitzenarbeit ausgezackt, wie Diamanten facettirt ist. Noch ganz oben vor dem Oberlichte am Schildbogen des reichen Fächergewölbes ist ein Kranz von hängenden Bögen angebracht. Alle diese Einzelheiten sind anmuthig, mit höchster Meisterschaft und Eleganz behandelt, der kühne Schwung der Linien ergreift den Beschauer und reisst ihn mit sich fort. Aber freilich dauert dies nicht lange; Auge und Phantasie sind bald ermüdet, suchen nach Ruhe und vermissen unter der üppigen Fülle des Schmuckes den organischen Zusammenhang des Ganzen. Jedenfalls sagen wir uns bald, dass dieser Schmuck mehr der rauschenden Festfreude weltlicher Lust als der Würde kirchlicher Feier entspricht. Für solche Betrachtungen war indessen in der Bauhütte von Ely die Zeit noch nicht gekommen; die Ladykapelle (hier ungewöhnlicher Weise nicht auf der Ostseite, sondern als isolirter Bau dem nördlichen Kreuzgange angefügt), deren beim Einsturz des Thurmes kaum begonnener Bau erst jetzt nach der Mitte des Jahrhunderts wieder aufgenommen wurde, prangt in ganz ähnlicher Weise, mit noch grösserer Leichtigkeit und noch reicherem Schmucke *).

Aehnlich sind auch die östlichen Theile des Chores und die Ladykapelle der Kathedrale von Wells, beide wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden **). Die letzte

*) Winkles II, 61.

**) Zwar soll schon der im Jahre 1264 verstorbene Bischof in der neuen Kapelle der Jungfrau begraben sein (Britton, Cath. Ant. IV, S. 86), indessen muss, wenn dies wirklich dieselbe Kapelle ist, der Bau nachher eine durchgängige Aenderung erlitten haben, da seine Formen nicht blos weit über die noch ziemlich strengen des erst 1293 bis 1302 erbauten Kapitelhauses hinausgehen, sondern überhaupt auf eine etwa hundert Jahre spätere Zeit hinweisen. Vergl. a. a. O. Ansicht und Durchschnitt des Chors pl. XIV und XV, die Innenansicht der Ladykapelle pl. XVII.

ist eine der reizendsten Schöpfungen dieser Zeit. Anfangs hinter dem dreischiffigen Chor durch zwei offene Seitenkapellen erweitert, dann dreischiffig jedoch in durchweg gleicher Höhe, endlich einschiffig mit polygonalem Schlusse, erscheint sie, wenigstens nach einer Seite hin, fast wie ein Centralbau, der sich um sechs im Sechseck aufgestellte schlanke, verschieden gestaltete Pfeiler ausbreitet, und auf jedem Schritte neue und überraschende Durchblicke gewährt. Die zierlichen, zum Theil monolithen Säulen an diesen Pfeilern, der phantastische Schmuck des reich herabhängenden Blattwerkes der Kapitäle, die weit geöffneten, viertheiligen, oben mit Rosetten gefüllten Fenster, die kühngeschwungenen, dichten, fein profilirten Rippen des Fächergewölbes, die vielen Schlusssteine, welche in tief unterhöhlter Plastik sich an der Scheitelrippe wie ein Schmuck von Edelsteinen reihen, alle diese leichten und graciösen Details geben den Eindruck höchster, phantastischer, aber doch geschmackvoller und nicht einmal überladener Pracht. Die wesentlichste Bestimmung der Kapelle scheint die einer bischöflichen Grabstätte gewesen zu sein, und die kostbar geschmückten Monumente verschiedener Jahrhunderte, welche hier versammelt sind, erhöhen den Eindruck, der freilich wieder mehr der vornehmer, weltlicher Festlichkeit, als der der Grabesstille ist. Der Chor, der einer wenig späteren Zeit anzugehören scheint, zeigt mehr die Schattenseite des Jahrhunderts, Willkür und einförmige Ueberladung. Die vom Boden aufsteigenden Dienste sind als drei mit Basis und Kapitäl übereinandergestellte Säulenbündel behandelt, an der Stelle der Triforien ist die Wand mit flachen und schmalen Nischen, Stabwerk und Baldachinen überfüllt, und alle diese vielen und schwachen Details sind so gestellt, dass sich nicht einmal bedeutsame Horizontallinien bilden, welche dieser Mannigfaltigkeit eine Einheit geben.

Eine weitere Aufzählung auch nur der bedeutendsten Werke dieses baulustigen Jahrhunderts würde zwecklos sein, und die angegebenen Beispiele werden hinreichen. Es konnte denn doch nicht fehlen, dass dieses decorative Schwelgen allmählig zu einer Ermattung führte und dass man von phantastischen Einzelheiten übersättigt, wieder grössere Einheit und einfachere Regeln suchte.

Dies erkennen wir auch an den Monumenten; selbst in den eben geschilderten, phantasievollsten Werken zeigen sich die ersten Spuren dieser Ermattung und Nüchternheit. Im Anfange der Epoche fanden wir die noch mässige Ornamentation durch eine Menge von anziehenden und geistvollen Sculpturen belebt; wo nur irgend Raum ist, drängen sich charakteristische Büsten, kleine dramatisch bewegte Gruppen hervor. Je mehr die Sucht des Schmuckes steigt, desto mehr verschwinden diese individuellen Aeusserungen der Plastik; als man dahin gekommen, die ganze Wand zu bedecken, haben sie ganz aufgehört, man giebt nur gleichgültige Linienspiele. Um so empfindlicher wurde das Auge dann aber wieder für die Totalwirkung dieser Decoration, und da konnte es denn nicht ausbleiben, dass man den Mangel an innerer Uebereinstimmung fühlte und sich von der herrschenden Willkür zu befreien suchte.

Mehrere Umstände gaben dieser Reaction eine bestimmtere Richtung. Die Consequenz des gothischen Styls hatte eine Zeitlang dahin geführt, dass man auch in England das Verticale in der Gliederung und Formbildung stärker betonte; die Kathedrale von York hatte darin das Höchste geleistet. Aber sonderbarer Weise giebt selbst diese Kathedrale den Beweis, dass der gothische Styl in der Bedeutung, die er auf dem Continente hatte, in England nicht gedeihen konnte. Denn während dort der Grundgedanke des Styls in der Herstellung eines hohen, luftigen und soliden Steingewölbes bestand, hatte man in England die insulare Vorliebe für den Holzbau nie ganz verloren. Selbst an den Steingewölben können wir in der Häufung der Rippen und in ihrer über das Maass constructiver Nothwendigkeit hinausgehenden Stärke eine Reminiscenz der Balkendecke erkennen. Es ist als ob man sich instinctmässig die Rückkehr zur Holzdecke offen gehalten habe. Daher beginnt denn jetzt, nachdem der erste Eifer für die neue Erfindung des gothischen Gewölbes erkaltet ist, wiederum die Anwendung des Holzes, und zwar zunächst an der Wölbung und mit Hülfe jener Rippenbildung, die man im Stein zwecklos angewendet hatte. Wie es scheint geschah dies zunächst in solchen Fällen, wo die Anwendung des Steines zu gewagt schien; so zu York im Kapitelhause, wo man

dem weiten Fächergewölbe den Mittelpfeiler ersparen wollte, und später im Schiffe des Domes, das eine nach englischem Maassstabe ungewohnte Höhe hatte, endlich bei dem nun gar ungewöhnlichen und kühnen Octogon von Ely. Dies wurde in einzelnen Fällen nachgeahmt, aber es war denn doch ein Scheinwerk, für ein kundiges Auge kaum täuschend und dabei schwierig und kostspielig. Dagegen fand man ein anderes Mittel, das Steingewölbe zu ersparen. Auch während der Zeit des frühenglischen Styls hatte man bei einfacheren Bauten häufig Balkendecken angebracht oder auch das Balkenwerk des Dachstuhls offen gezeigt. Indem man jetzt bei der Construction desselben die durch die Uebung des Wölbens erlangten Kenntnisse benutzte, erhielt man durch vorspringende Balken und gekrümmte



Halle des Schlosses von Eltham (Kent).

Stützen ein künstlich gebildetes, aufsteigendes Hängewerk, welches schon an sich sehr malerisch wirkte und überdies durch Schnitzwerk, Malerei und Vergoldung auch den Zwecken der höchsten Pracht angepasst werden konnte. Dies geschah aller Wahrscheinlichkeit nach schon um die Mitte des Jahrhunderts und zwar an einem Gebäude ersten Ranges, nämlich an der St. Stephanskapelle im Schlosse von Westminster, deren noch vorhandene Rechnungen beweisen, dass König Eduard III. keine Kosten sparte, um sie durch die besten Künstler seiner Zeit in edelster und reichster Weise schmücken zu lassen. Leider können wir von diesem vielleicht glänzendsten Werke seiner Regierung nicht aus eigener Anschauung urtheilen; seit dem Jahre 1550 zum Parlamentssaal dienend und dadurch in ihrem Inneren bekleidet und entstellt, ist die Kapelle nach dem Brande des Jahres 1834 völlig verschwunden, so dass wir nur Beschreibungen und Restaurationen von zweifelhafter Zuverlässigkeit besitzen*). Nur soviel steht fest, dass auch diese Schlosskapelle, wie die Sainte-Chapelle von Paris und viele andere, eine doppelte war; das untere Stockwerk von mässiger Höhe aber doch mit viertheiligen Fenstern war mit reichem Rippengewölbe versehen, dagegen das obere, der eigentliche Prachtbau, zwar hoch und überaus leicht, mit grossen Maasswerkfenstern und reichem Schmuck von Arcaden und Stabwerk, aber nur mit hölzerner Bedeckung, die wir nicht näher kennen, die aber wahrscheinlich von der eben beschriebenen Art war. Diese Decken mussten insofern einen Einfluss auf die weitere Entwickelung der Bauweise haben, als sie, wenn auch auf gekrümmten Streben ruhend, doch im Wesentlichen rechtwinkelige Verbindungen ergaben, mit denen die bisher vorherrschende Bogenlinie nicht harmonirte.

Dazu kam denn ein anderer Umstand. Im Laufe dieser Epoche hatte sich die Vorliebe für kolossale Fenster zunächst an der Façade und der Schlusswand des Chores, dann aber auch an den Kreuzseiten so gesteigert, dass man überall die älteren kleineren, etwa lancetförmigen Fenster durch kolossale, von reichem Maasswerk gefüllte, wenigstens siebentheilige Oeffnungen er-

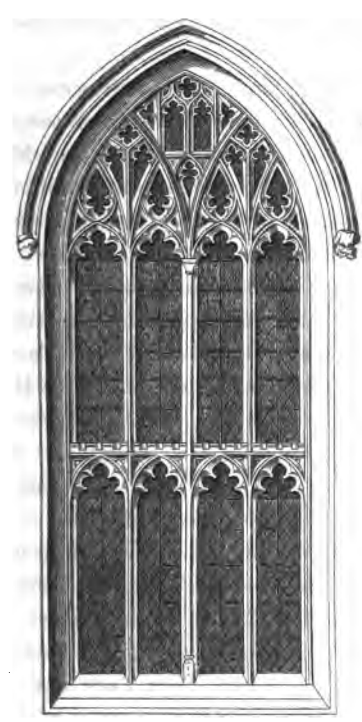
*) E. Wedlake Brayley and Britton, the hist. of the ancient palace etc. at Westminster. Fergusson Handbook II, p. 870. Wiebeking III, Taf. 91.

setzte. Die Anlage solcher grossen Fenster wurde daher eine der wichtigsten Aufgaben der Architekten und die Vergleichung der vielen noch erhaltenen Exemplare zeigt, wie sehr sie davon erfüllt, wie unermüdlich sie in neuen Erfindungen und Combinationen waren. Beides, das Constructive des inneren Steingerüstes und das Formenspiel des Maasswerks, beschäftigte sie in gleicher Weise, und wir haben schon gesehen, welche Mannigfaltigkeit der Formen daraus hervorging. Für die Unterstützung des Fensterbogens war durch die dichten Verschlingungen des fliessenden Maasswerkes schon hinlänglich gesorgt, allein bei der immer zunehmenden Vergrösserung der Fenster, wo die freistehenden Pfosten bis zum Anfange der inneren Arcaden oft eine Höhe von zwanzig bis dreissig Fuss erreichten, schien es nöthig, auch diesen, da man sie doch möglichst schlank halten wollte, eine Unterstützung zu geben. Wahrscheinlich war dies der Zweck, welchen der Baumeister der schon erwähnten Kirche zu Dorchester erreichen wollte, indem er sein Fenster als den Baum Jesse behandelte und so die Berechtigung erlangte, von dem mittleren Pfosten als Stamm des Baumes Zweige ausgehen zu lassen, welche die anderen Pfosten durchschnitten und so horizontale Verbindungen bildeten. Dies phantastische Spiel liess sich aber doch nicht leicht wiederholen und man musste sich auf directerem Wege helfen. Dies geschah dann entweder in der Weise, dass man etwa auf halber Höhe der Pfosten aus ihnen Maasswerkverschlingungen entwickelte, welche ein breites, durchsichtiges Band bildeten*) oder noch einfacher so, dass man ihre äussersten Rundstäbe zu Kleeblattbögen zusammentreten liess und darauf einen geraden Querbalken (transom) legte**). Diese letzte Form behielt als die solidere und leichtere den Vorzug und wurde seit etwa 1360 neben dem bisherigen fliessenden Maasswerke angewendet. Dies war aber offenbar nicht harmonisch; die sehr ins Auge fallende rechtwinkelige Durchschneidung der Pfosten durch jenen Querbalken forderte auch strengere, wo möglich gerade Linien in dem oberen Maasswerke. Man war daher veranlasst die einzelnen Verticallinien, welche

*) Britton, Cathedral Ant. Vol. V, pl. 6, IV, pl. 13.

**) Derselbe, Archit. Antiqu. Vol. V, Windows nro. 18.

man schon sonst darin angebracht hatte, zu vermehren und das war überaus leicht. Wenn man bisher aus den Spitzen der Arcaden Bogenlinien aufsteigen liess, welche, indem sie sich einander zuneigten, längliche Ovale bildeten, liess man sie jetzt geradlinig hervorwachsen; war dies einmal geschehen, erhielten also die senkrechten Pfosten auf der ihnen gemeinschaftlichen Bogenspitze eine mittelbare Verlängerung, so war es ziemlich natürlich, dass man ihnen eine solche auch unmittelbar gewährte, sie also zwischen den sich abbiegenden Arcaden ebenfalls in die Höhe steigen liess und hatte so senkrechte Parallelen, etwa in doppelter Zahl der Pfosten, welche vermöge ihrer engerenStellung leicht durch Maasswerk oder fast horizontale Curven verbunden werden konnten. Statt eines Netzes von ovalen Figuren hatte man ein solches mit rechtwinkeligen Verschlingungen erhalten, welches sich durch grössere Festigkeit und leichtere Ausführbarkeit empfahl und selbst als blosse Decoration dem brittischen Geschmacke zusagte. Denn das Geradlinige hatte er immer geliebt; im sächsischen „Lang und Kurz" und in den normannischen Wandmustern spielte es die Hauptrolle, und selbst im früheuglischen Style machte sich diese Vorliebe vielfach geltend, in der langgestreckten Anlage der Kirchen, im Chorschluss, selbst in der beliebten Lancetform, welche den Spitzbogen reckte und seine Krümmung minderte, während man gleichzeitig an anderen Stellen in ganz entgegengesetzter Weise



Kirche zu Cawston, Norfolk.

jener alten Neigung nachgab, indem man die Fenster statt mit dem Bogen mit zwei in einem stumpfen Winkel zusammenstossenden geradlinigen Schenkeln deckte *). Daher wurde denn dies perpendiculare Maasswerk sofort sehr beliebt und nicht blos innerhalb der Fenster, sondern auch als Wandverzierung angewendet. Da man einmal an den Luxus der Ornamentation so gewöhnt war, dass man keine leere Stelle dulden konnte, war diese einfachere, strengere Form in der That der verwirrenden Unruhe wogender Linien vorzuziehen.

Mit dieser Decoration contrastirte aber der Spitzbogen, den man bisher, wenn auch nicht gerade aus dem gleichseitigen Dreieck, sondern mit breiterer Spannung beibehalten hatte. Man war daher genöthigt, sich auch hier nach einer Modification umzusehen. Ueberhaupt kam die brittische Vorliebe für das Geradlinige nicht blos der Verticale, sondern auch der Horizontale zu statten. Selbst die so mässige Durchführung der Verticale, welche im Münster zu York versucht war, blieb ohne Wiederholung, und gerade in dieser Epoche, während auf dem Continent ein einseitiger Verticalismus aufkam, gewann hier die Horizontale an Wichtigkeit. Der häufigere Gebrauch der Balkendecken und die zunehmende Beschäftigung der Baumeister mit weltlichen Bauten mögen dazu beigetragen haben; aber hauptsächlich war es denn doch eine Sache des Geschmackes, denn für das starke Betonen des Horizontalen in Triforien, Scheitelrippen und sonst fehlte es an jedem äusseren Grunde. Durch jenes neue Fenstermaasswerk erhielt dieses Wohlgefallen an rechtwinkeligen Verbindungen eine Bestätigung, gegen welche nun aber der Spitzbogen in seiner bisherigen Form verstiess. In weltlichen Gebäuden und selbst an weniger bedeutsamen Stellen der Kirchen hatte man schon rechtwinkelige Bedeckungen angewendet, sowohl an Fenstern, welche man über den Pfosten mit einem Netz von Maasswerkverschlingungen füllte, als an Thüren, bei denen man denn in die rechtwinkelige Einrahmung Bögen einfügte **). Allein diese Verbindung war denn doch eine allzu-

*) So in der Kathedrale von Hereford. Britton, Cath. Ant. III, pl. 11, 12.

**) Beispiele solcher Fenster bei Bloxam, Gothic Architecture (London 1843) S. 166, 167. Glossary II, pl. 158. Rechtwinkelig eingerahmte Thüren

spröde, liess sich jedenfalls auf die Arcaden im Inneren der Kirchen nicht anwenden, und stellte überdies der Anwendung des perpendicularen Maasswerks Schwierigkeiten entgegen. Man war daher auf einen Mittelweg zwischen dieser flachen und jener noch immer zu steilen Form hingewiesen, und dieser lag in der That nicht fern. Der geschweifte Bogen, den man als Archivolte über Fenstern und Portalen schon kannte, der überdies in dem fliessenden Maasswerk als Wellenlinie so häufig angewendet war, bildet in der That in seinem Senken und Aufsteigen einen Uebergang zwischen dem Verticalen und Horizontalen. In der gewöhnlichen, auf dem Continent üblichen Behandlung, in seinem Anschluss an den steileren Spitzbogen und mit dem Aufschwunge zu einer Spitze war er zwar für jene Zwecke der englischen Architekten zu unruhig und ungeeignet; allein das liess sich leicht mildern und man hatte dann in dem flachen, aus verschiedenen Kreisstücken zusammengesetzten Bogen eine Form, welche sich sehr bequem in die rechtwinkelige Einrahmung fügte, jenem perpendicularen Maasswerk sehr zusagte, und da sie sich auch zur vollständigen Durchführung an den Arcadenreihen der Kirchen eignete, ein Mittel zur Auflösung der bisher empfundenen Dissonanzen darbot.

Dies sind die Elemente des Perpendicularstyles, welche etwa seit 1360 vereinzelt auftreten, bald aber mit der Entschiedenheit und Einigkeit, welche die brittische Nation auch sonst in Geschmacksachen zeigt, verbreitet und endlich um 1390 zu einem in sich zusammenhängenden Systeme verschmolzen werden. Wir sind sogar im Stande, was uns in der bisherigen Baugeschichte noch nicht gegönnt war, den Mann zu bezeichnen und in seinem Lebensgange zu verfolgen, der bei dieser Arbeit die letzte Hand anlegte und dem Systeme das Gepräge der Vollendung aufdrückte. Es war Wilhelm aus Wykeham, einem Dorfe in Hampshire, in niedrigem Stande geboren. Als ein talentvoller Knabe durch seinen Gutsherrn, der Befehlshaber des Königs auf dem Schlosse zu Winchester war, in die dortige bischöfliche Schule gebracht, muss er früh seinen Beruf zum

schon 1305 an den Chorschranken der Kathedrale von Canterbury. Vergl. Willis, history of Cant. Cath. S. 97.

Architekten gezeigt haben, da er schon 1346 drei und zwanzig Jahr alt in dieser Eigenschaft dem ebenso baulustigen als kriegerischen Könige Eduard III. zugeführt wurde. Zwei glänzende Bauunternehmungen beschäftigten diesen damals; die schon erwähnte Stephanskapelle in seinem Palast von Westminster, und die Umgestaltung der Burg zu Windsor, wo er geboren war, zu einer grossartigen Festung und zugleich zu einem prachtvollen Schlosse für seine ritterliche Hofhaltung*). Wie es scheint wurde William bei diesen Bauten beschäftigt, wenigstens finden wir ihn nach zehnjähriger Dienstzeit als Aufseher der Bauten in Windsor besoldet. Und nun stieg er rasch immer höher in des Königs Gunst. Schon 1357 wurde er durch kirchliche Pfründen belohnt, die zur Disposition des Königs gelangten, und zwar bald in so reichem Maasse, dass er 1360 die Kirche St. Martin-le-grand in London, an der ihm ebenfalls ein Canonicat zugefallen war, auf eigene Kosten neu erbauen konnte. Dabei blieb er in des Königs Dienst, baute und beaufsichtigte andere Schlösser, bekam bei seiner allgemeinen Brauchbarkeit auch richterliche Aufträge, und wurde 1364 königlicher Siegelbewahrer. Er war, sagt Froissard, so sehr in der Gunst des Königs, dass nichts ohne seinen Rath geschah. Bald (1367) wurde er denn auch auf den neu erledigten Bischofssitz von Winchester und zugleich zum Kanzler des Reiches befördert. Aber damit war auch sein Ziel erreicht; es gelang seinen Feinden, ihn bei dem Könige zu verdächtigen und es dahin zu bringen, dass er sich 1371 von den Staatsgeschäften zurückziehen und auf sein bischöfliches Amt beschränken musste, welches er bis zu seinem Tode (1404) verwaltete**). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er bei seiner langjährigen Thätigkeit an den königlichen Bauten und vermöge seiner hohen Stellung einen be-

*) In Windsor wurde damals der mächtige Thurm, der grösste in England und noch jetzt ein Gegenstand der Bewunderung, gebaut, der in den Urkunden domus rotunda oder domus tabulae rotundae genannt wird, und also auch wohl zu ritterlichen Festen diente.

**) Vergl. Britton, Cath. Ant. III, Winchester, p. 118 ff., und besonders Cockerell, On the architectural works of W. of W., in den Verhandlungen des archäologischen Instituts von Grossbrittanien 1845 und in besonderem Abdruck.

stimmenden Einfluss auf die ganze Entwickelung des Geschmacks während dieser Zeit ausgeübt hat. Indessen können wir dies nicht nachweisen, da seine früheren Bauten meistens zerstört, oder doch wie das Schloss zu Windsor so überarbeitet sind, dass nur noch die Anlage und die Hauptverhältnisse von seiner Einsicht und Originalität Zeugniss ablegen. Zum Glücke benutzte er aber die unfreiwillige Musse seiner späteren Jahre zur Gründung wohlthätiger Stiftungen und bedeutender damit verbundener Bauten, welche im Wesentlichen wohl erhalten auf uns gekommen sind. Zunächst gehören dahin zwei Erziehungshäuser, Collegien, das eine in seiner bischöflichen Stadt Winchester, und das andere zu Oxford, wo es noch immer unter dem Namen des neuen (New-College) bekannt ist, beide auch deshalb interessant, weil in ihnen ein neues Erziehungssystem von grosser Bedeutung zur Ausführung kam, das sofort Anklang und vielfache Nachahmung fand. Es galt nämlich, die Vorbereitung der Jugend zu Universitätsstudien den Mönchen, in deren Händen sie ausschliesslich war, zu entreissen, und die Vortheile klösterlicher Ordnung mit grösserer Geistesfreiheit zu verbinden, und William von Wykeham war, wenn auch nicht der Erfinder (denn darüber wird gestritten), so doch der eifrigste und erfolgreichste Beförderer dieses Systems. Gleich nach seiner Erhebung zum bischöflichen Stuhle begann er in Oxford Grundstücke ankaufen zu lassen, um das bedeutende Areal, welches er brauchte, zu gewinnen, und dies hielt ihn so lange auf, dass erst 1380 die Gründung und 1386 die wirkliche Eröffnung des Collegiums erfolgte, während in Winchester der Unterricht schon 1373, aber in provisorischen Räumen begann und der Bau selbst nach langen technischen Vorbereitungen erst 1387 bis zur Grundsteinlegung gediehen war und erst 1394 den Einzug der Anstalt gestattete. Man begreift leicht, dass die Neuheit des Zweckes auch architektonische Neuerungen erforderte, und dass der Kirchenfürst und ehemalige Kanzler eben so sehr wie der Architekt dabei interessirt war, diese Anlagen in jeder Beziehung als mustergültig darzustellen. Es sollten Gebäude mit klösterlicher Abgeschlossenheit sein, die sich aber dennoch von den Klöstern unterscheiden, gewissermassen mit ihnen in Gegensatz

treten, und auch die vornehmen Jünglinge, die man hieher zu ziehen wünschte, in einer nicht abstossenden Weise empfangen sollten. Eine Mischung des Weltlichen und Kirchlichen, der Formen des Schlosses und des Klosters war daher geboten. Während die Klöster meistens allmälig, mit sparsam zufliessenden Mitteln und immer neben einer mächtigen, sie weit überragenden Kirche errichtet waren, bedurfte es hier nur einer Kapelle von mässigen Dimensionen neben einem Complexus von bequemen und zweckmässig angelegten Wohn- und Lehrräumen, der sich als ein zusammenhängendes Werk eines mächtigen Stifters darstellen sollte. Allen diesen Rücksichten ist nun in beiden, sehr verwandten Anlagen meisterlich genügt. Die stattlichsten Theile, die Kapelle und die grosse Halle, welche als Speisesaal und zu Versammlungen dient, sind mit dem Thurme oder anderen grossräumigen Gebäuden so verbunden, dass sie einen imposanten, man kann sagen wehrhaften, schlossartigen Anblick gewähren, die Wohnungen des Vorstehers und seiner Gehülfen so eingerichtet, dass sie ihnen den Ueberblick über die Eingänge und die Beobachtung der Studenten und Diener gestatten. Dabei durfte es dann an grossen Höfen und Gärten für Luftgenuss und Bewegung nicht fehlen, und endlich ist, ungeachtet der angemessenen Höhe und Luftigkeit der Lehr- und Schlafsäle, doch dafür gesorgt, dass den erwärmenden Sonnenstrahlen der Weg so wenig wie möglich versperrt wird. Die Sitte sehr flacher Dächer, die von nun an in der englischen Gothik beibehalten wurde, scheint damit zusammenzuhängen und ist hier zum ersten Male beharrlich durchgeführt. Ueberhaupt wurden diese Anlagen für die zahlreichen Collegien, deren Stiftung nun wetteifernd folgte, Vorbilder, so dass der eigenthümliche weltlich-kirchliche Charakter, die Verbindung des behaglich Wohnlichen mit dem klösterlich Abgeschlossenen, welcher diese Bauten in Oxford und Cambridge so anziehend macht, hauptsächlich auf Wykeham zurückgeführt werden kann. Neben den Rücksichten der Nützlichkeit wurden dann aber auch die der Schönheit keinesweges vernachlässigt, und auch in dieser Beziehung sind diese Räume, namentlich die Kapellen, noch immer ein gerechter Gegenstand der Bewunderung. Die zu Winchester ist ein einschiffiges

Rechteck, in Lichten 93 Fuss lang, 30 breit und 57 hoch, mit 7 breiten dreitheiligen Fenstern auf der Seite und mit einem noch viel grösseren (40 Fuss Höhe bei 24 Breite) hinter dem Altare; die in Oxford besteht der Länge nach ebenfalls aus sieben Jochen, doch so, dass nur die fünf hinteren einschiffig geblieben, die beiden am Haupteingange aber zu einem geräumigen Querschiff erweitert sind, welches städtische Kirchenbesucher ohne Vermischung mit den Studenten aufnehmen sollte, und so zweckmässig erschien, dass es sofort in mehreren anderen ähnlichen Instituten von Oxford nachgeahmt wurde. In Winchester ist auch noch das ursprüngliche, freilich nur in Holz ausgeführte Fächergewölbe erhalten; die Kapelle von Oxford hat dagegen ein neues, unpassendes Gewölbe und besass ursprünglich wohl ein grossartiges Hängewerk, wie wir es an der Stephanskapelle zu Westminster kennen gelernt haben*). Dieser Aenderung ungeachtet ist der Eindruck der hohen und luftigen Kapelle mit ihren breiten Fenstern, und mit der eigenthümlichen Bedeutung, welche die breite Querhalle dem engeren und dadurch um so heller beleuchteten Kirchenraume giebt, noch immer ein sehr günstiger und bedeutender.

Bei Weitem wichtiger ist aber Wykeham's letztes Werk, die Erneuerung seiner eigenen bischöflichen Kirche zu Winchester. Der gewaltige Bau aus normannischer Zeit hatte im dreizehnten Jahrhundert eine Ladykapelle in den reinlichen und eleganten Formen des frühenglischen Styles, dann durch Wykeham's unmittelbaren Vorgänger, Wilhelm von Edington, eine Erneuerung des Mittelschiffes im Chore erhalten. Die des Langhauses war von ihm begonnen, aber nach seinem Tode, obgleich er im Testamente eine Summe dazu bestimmte, nicht fortgesetzt, wahrscheinlich weil Wykeham seine bedeutenden Einkünfte zu den ungeheueren Ausgaben für seine persönlichen Stiftungen brauchte, vielleicht auch, weil jene Anfänge seines Vorgängers seinem Geschmacke nicht zusagten und er freie Hand haben wollte. Erst im Jahre 1393 constatirte er durch eine förmliche

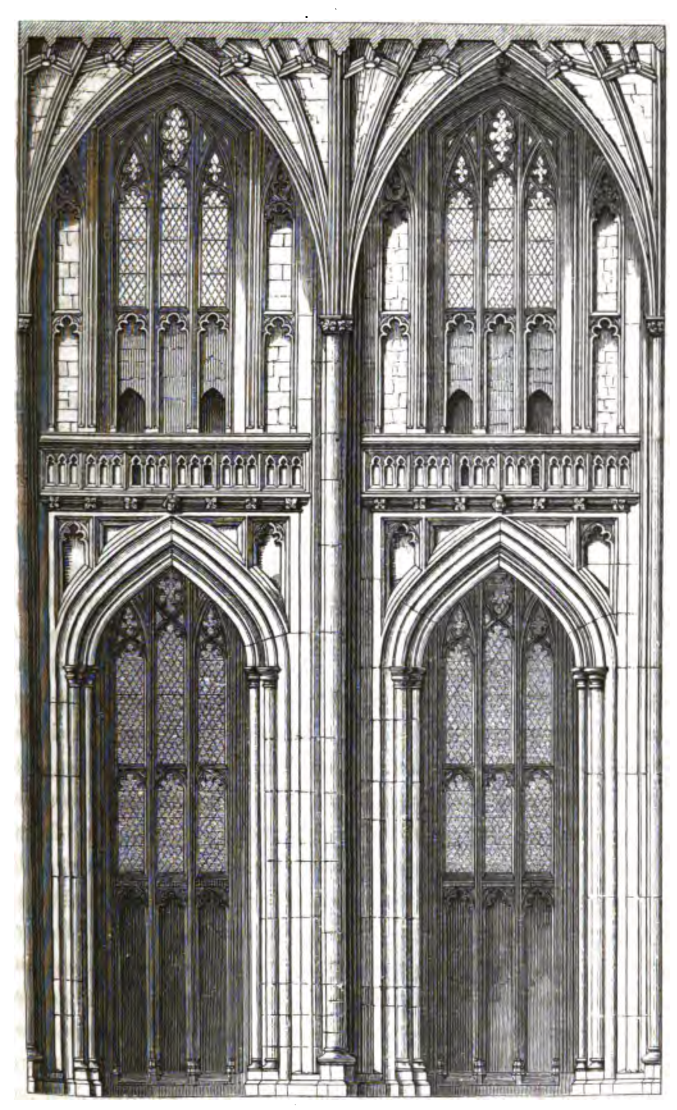
*) Wenigstens findet sich ein solches in der Kapelle des Aller-Seelen-Collegiums in Oxford, welche im Uebrigen und also wahrscheinlich auch in dieser Beziehung eine Nachahmung der Kapelle von New college ist.

Visitationsverhandlung, dass das Schiff der Kirche im Verfall sei, was vielleicht eine Folge des nicht fortgesetzten Umbaues war, legte, hierauf gestützt, den Stiftsgeistlichen Beiträge zu den Herstellungen auf, und schritt nun mit Energie zu dem, ohne Zweifel längst vorher überlegten Werke. Als er zehn Jahre darauf (1404) in dem hohen Alter von achtzig Jahren starb, waren, wie wir aus seinem Testament entnehmen, die Seitenschiffe vollendet und der Oberbau angefangen, für dessen Weiterführung in denselben Formen er bedeutende Summen hinterliess und Executoren bestellte. In der That ist das ganze Langhaus durchaus gleich und in Formen gebaut, welche gewissermaassen vorgreifend sind und den neuen, von jetzt an bis in das sechszehnte Jahrhundert herrschenden englisch-gothischen Styl im Wesentlichen ganz fixirten. Die Aufgabe war hier dadurch bedingt, dass die mächtigen felsenfesten Mauermassen des normannischen Baues benutzt werden sollten, und die Erhaltung der alten Kreuzschiffe, sowie die Verschiedenheit des von Wykeham angewendeten Steines gestatten uns, genau zu controlliren, wie er dabei verfuhr.

Die alte Kirche*) bestand, wie in ihrer Zeit gewöhnlich, aus drei Stockwerken, von denen die beiden oberen fast gleichhoch waren und das untere nur wenig höher. Schon Bischof Edington bei seiner Aenderung des Chores hatte das mittlere Stockwerk, die Gallerie, geopfert und zur Vergrösserung der beiden anderen benutzt, aber dabei die Scheidbögen doch nur mässig erhöht und dafür nach damaliger Sitte die Pfeiler dünner, die Oeffnungen luftiger gemacht. Wykeham verfuhr ganz anders; auch er schlug den Boden der Gallerie und ihre Säulen fort, liess aber die alten Pfeiler, so schwerfällig sie erschienen, unversehrt, gab ihnen sogar noch eine Bekleidung in feinem Sandstein, öffnete dagegen den Scheidbogen, dessen Scheitel im normannischen Bau 25, im Chore 31 Fuss über dem Boden lag, bis auf 39 Fuss, und wusste durch seine Behandlung der Details seinem schweren Pfeiler den Ausdruck elegantester Leichtigkeit zu geben. Das Mittel dazu war zunächst der gedrückte Bogen; während nämlich in dem Werke seines Vorgängers im Chore

*) Britton, Cath. Antiqu. Vol. III, Winkles Vol. I.

der Pfeiler selbst bis zum Rande der Deckplatte seines Kapitäls nur eine Höhe von etwa 20 Fuss hat, und von da an sich der



Kathedrale von Winchester.

Spitzbogen mit einer Scheitelhöhe von 11 Fuss erhebt, misst sein Pfeiler bis zu demselben Punkte 32 Fuss, und in der übrigbleibenden Scheitelhöhe von 7 Fuss steigt der Bogen nicht in einfacher Kreislinie, sondern giebt, weil aus zwei Kreisstücken zusammengesetzt, eine luftigere Oeffnung. Der normannische Bau hatte, obgleich nur auf eine Holzdecke berechnet, im Mittelschiff hoch aufwärts steigende, ununterbrochene halbcylindrische Dienste; im Chorbau sind sie bei der beabsichtigten Verkleinerung der Pfeiler fortgemeisselt, Wykeham hat dagegen den Vortheil, den sie ihm gewährten, wohl verstanden, sie mit dünnster Umkleidung beibehalten, und ihnen erst unter dem Gewölbe ein Kapitäl gegeben. Ausserdem aber hat er die Ecken des normannischen Pfeilers ausgefüllt, so dass das jetzige Pfeilerprofil von jener vorderen, ziemlich kräftigen Halbsäule zu der Gruppe schlankerer, aber auch noch mit einem Kapitäl versehener Halbsäulen unter dem Scheidbogen in diagonaler Richtung abgleitet und hier nur mit feinen Rundstäben bekleidet ist, welche für ein Kapitäl viel zu zart theils den mittleren Gewölbdienst begleitend sich in den oberen Schildbogen verlieren, theils um den weichgeformten Scheidbogen eine rechtwinkelige Umrahmung bilden. Ueber dem auf zierlichen Kragsteinen ruhenden Gesimse dieses ersten Stockwerks liegt dann ein von der Pfeilerdecke getragener Umgang, dessen Balustrade mit niedrigen Arcaden eine leichte Reminiscenz an die ehemaligen Triforien giebt und hinter welchem die Fensterwand aufsteigt. Die Oberlichter sind nicht viel grösser wie die des normannischen Baues, aber sie geben mehr Licht, weil sie statt des Rundbogens mit einem überaus stumpfen und flachen Spitzbogen gedeckt sind, noch stumpfer und flacher wie der Arcadenbogen; sie sind dreitheilig, im Maasswerk die fliessenden Linien der scheidenden und die Perpendicularbildung der beginnenden Epoche geschmackvoll verschmelzend. Bemerkenswerth ist, dass die Fenster der Seitenschiffe ihnen ganz gleich und nur dadurch verschieden sind, dass die am Fusse der Oberlichter an das Dach der Seitenschiffe anstossenden und daher nur in blindem Maasswerk ausgeführten Felder an den unteren Fenstern wirklich durchbrochen sind. Da nun überdies dieselben Felder auch als blindes Maasswerk die Wände bedecken, so ist

eine so durchgeführte Einheit des Inneren erlangt, wie sie der frühere gothische Styl nicht kannte, freilich auch nicht forderte.

Wer das Gebäude mit dem Auge des Architekten prüft, wird mit Erstaunen bemerken, wie sehr Wykeham die Rücksichten der Schönheit und der Sparsamkeit zu vereinigen gewusst hat. Das alte Mauerwerk ist soviel wie möglich benutzt, selbst die Arbeit des Fortbrechens hat er, wo es anging, erspart; die Fenster haben dieselbe Breite, das Mittelschiff des Langhauses hat nach wie vor bei der gewaltigen Länge von elf Arcaden und einer Breite von mehr als 40 engl. Fuss nur 78 Fuss Höhe. Aber die Erhöhung und helle Beleuchtung der Seitenschiffe und die Gliederung der Pfeiler geben diesem niedrigen Raume den Ausdruck leichten Aufschwunges, und das Ganze, obgleich durch so vielfache Rücksichten bedingt, erscheint wie aus einem Gusse entstanden.

Im Aeusseren bemerkt man allerdings die Zusammensetzung verschiedenartiger Theile, und die Façade, ein Durchschnitt der drei Schiffe mit einem langweilig kolossalen Fenster und einer bedeutungslosen niedrigen Vorhalle, verdient wenigstens kein grosses Lob. Dagegen kann man den englischen Schriftstellern wohl beistimmen, wenn sie das Langhaus in seiner Innenansicht für das schönste in England erklären*). Freilich darf man nicht mit Ansprüchen herantreten, die aus fremden Anschauungen entlehnt sind. Den ernsten, lebensvollen Organismus der früheren französischen Kathedralen, die schlichte Grossartigkeit der deutschen Hallenkirchen dürfen wir hier nicht suchen, das poetische Element kühnen, rücksichtslosen Aufstrebens ist sehr gedämpft. Selbst gewisse Eigenthümlichkeiten der früheren brittischen Kunst mögen wir vermissen; die trotzige Kraft, die frische oft eigensinnige Originalität haben einer Besonnenheit Platz gemacht, die im Vergleich damit fast allzu verständig und kühl erscheint. Der Eindruck ist ein vollkommen eigenthümlicher, wir wissen kaum, ob wir noch auf dem Boden des Mittelalters stehen oder nicht. Zwar sehen wir noch Formen und Verbindungen, die ihren Ursprung aus dem gothischen Style nicht verkennen lassen, aber der Ausdruck ist ein so gemilderter, wie wir ihn an diesem

*) Britton, Cath. Antiqu. III, 75.

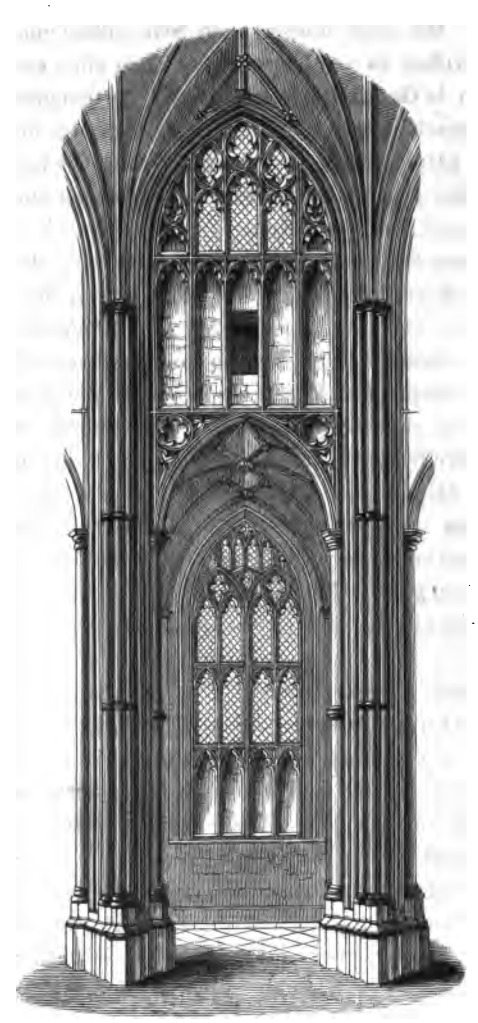
Style nicht gewohnt sind; es hat sich ein Hauch moderner Civilisation darüber gelagert. Der Charakter des Werks ist jedenfalls ein specifisch englischer; alle die eigenthümlichen Anforderungen des brittischen Raumgefühls, welche wir früher wahrnahmen, sind berücksichtigt und befriedigt, aber sie haben ihren herben Ausdruck verloren. Aus allen früheren brittischen Bauweisen sind Elemente beibehalten, aber ohne ihre frühere Einseitigkeit. Die unmittelbar vorher herrschende Weichlichkeit fliessender Formen ist einer geradlinigen Behandlung gewichen, aber die Wellenlinie und der Flachbogen sind als nützliche Motive beibehalten, der Lancetbogen darf nicht mehr mit seiner scharfen Spitze frei hervortreten, aber er dient in dem eintönigen Parallelismus des perpendicularen Maasswerks zur Sonderung und Gruppenbildung. Selbst aus den normannischen Bauten ist, trotz des grellen Contrastes ihrer Schwerfälligkeit und dieser Eleganz, die Massenhaftigkeit und die Richtung auf das Breite im Gegensatze gegen den prunkenden Schein des Leichten in den dazwischen liegenden Stylen wieder zu Ehren gekommen.

Durch diese Verschmelzung verschiedener Elemente und durch die augenscheinliche Sorge eine richtige Mitte zu halten, hat das Werk etwas Eklektisches; es erscheint fast wie ein Compromiss zwischen der Gothik und den brittischen Anschauungen, also auch zwischen dem Verticalismus und der natürlichen Horizontale und in gewissem Sinne zwischen der kühnen, einseitigen Geistigkeit des Mittelalters und dem modernen Naturalismus. Aber dennoch haben wir hier nicht das erkaltende Gefühl, welches eklektische Kunstwerke sonst geben; das Werk tritt uns nicht blos als ein wohlgeordnetes, sondern als ein lebensvolles, organisches entgegen. In der That war es kein gewöhnlicher, auf künstlerischer Reflexion beruhender Eklekticismus; jenes Compromiss hatte nicht der Architekt gemacht, sondern es war in der englischen Nation geworden. Vermöge ihrer Schicksale und ihrer Eigenthümlichkeiten hatte sie die weltgeschichtliche Aufgabe, mittelalterliche und moderne Elemente zu verbinden, diese noch innerhalb des mittelalterlichen Gedankenkreises zu anticipiren, und dafür manche diesem Kreise angehörige Anschauungen weit hinein in die neuere Zeit zu übertragen, hierarchische

und ritterliche Elemente mit einer bürgerlichen Schlichtheit und rationalistischen Nüchternheit zu vereinigen, welche in allen anderen Ländern dagegen in Opposition trat. Dieser Nationalität den richtigen architektonischen Ausdruck zu geben, auch hier die bisher widerstrebenden Elemente zu einer harmonischen Einheit zu gestalten, war gewiss eine eines eminenten Architekten und aller Begeisterung würdige Aufgabe. Entdecken wir dennoch in seinem Werke und in dem Style, als dessen Erstling es betrachtet werden kann, etwas Verständiges und Eklektisches, so liegt es nicht an dem Künstler, sondern in seiner geistigen Aufgabe, und schliesst nicht aus, dass dieser Styl nicht blos für England, sondern überhaupt einen bleibenden Werth und eine für die Zukunft der Architektur nicht unwichtige Bedeutung hat. Uebrigens war Wykeham ohne Zweifel nicht der ausschliessliche Erfinder dieses Styls; die ganze Richtung der Zeit arbeitete dahin. Aber er hat das Verdienst, ihn zuerst in seinem Zusammenhange als ein Ganzes verstanden und ausgeführt zu haben, während Einzelheiten desselben in anderen gleichzeitigen und selbst früheren Gebäuden schon mit gleicher oder grösserer Bestimmtheit ausgebildet erscheinen.

Zu diesen Gebäuden gehört zunächst das Langhaus der Kathedrale von Canterbury, welches schon 1378 begonnen und ohne Unterbrechung fortgeführt, und unter der Verwaltung eines von 1390 bis 1411 an der Spitze des Stiftes stehenden Priors, wahrscheinlich im Anfange dieser Zeit, vollendet wurde*). Das Maasswerk der Oberlichter ist dem von Winchester auffallend gleich, das der Fenster der Seitenschiffe geht in der specifisch perpendicularen Formbildung noch weiter. Die Bögen an Arcaden und Fenstern haben zwar noch nicht die flache Form wie dort, sondern sind gewöhnliche Spitzbögen weiter Oeffnung, aber dennoch in viereckiger Einrahmung und mit Ausfüllung der Ecke, nicht wie in Winchester durch Stabwerk, sondern, wie es von nun an vorherrschend wurde, durch einen Kreis. Die Seitenschiffe sind noch höher und die Pfeiler schlanker, ihre hoch aufsteigenden Dienste in eigenthümlicher Reminiscenz aus früherer Zeit, die

*) Britton, Cath. Antiqu. Vol. I. Winkles Vol. I, und besonders Willis, the architectural history of Canterbury Cathedral, London 1845.



Kathedrale von Canterbury.

aber dem neuen Style zusagte, durch Ringe, die des Mittelschiffes sogar durch wiederholte, getheilt. Das Ganze ist nicht ohne Eleganz, macht aber bei Weitem nicht den harmonischen Eindruck wie das Langhaus von Winchester.

Ein anderer gleichzeitiger Bau ist die noch jetzt erhaltene mächtige Halle des Schlosses von Westminster, welche Richard II. von 1397 bis 1399 herstellen und bis zu der für einen Bau dieser Art fast unerhörten Höhe von 92 Fuss hinaufführen liess. Besonders merkwürdig ist hier wieder jene ächt englische Balkenconstruction, deren kräftige und malerische Wirkung bei so grossartigen Verhältnissen recht anschaulich wird. Aber auch das Portal verdient Beachtung, weil es das früheste Beispiel jener flachbogigen, geräumigen Portalbildung ist, die für die ganze Dauer des Perpendicularstyls maassgebend wurde.

Einige kleinere, um wenige Jahre spätere Bauten zeigen uns den Styl in seiner weiteren Entwickelung. So das Kapitelhaus

zu Canterbury, welches ebenfalls zwischen 1390 und 1411, also wahrscheinlich nach der Vollendung des Langhauses der Kathedrale, hergestellt wurde und dabei die gewaltigen Fenster mit Zwischenbalken und rein perpendicularem Maasswerk, so wie das hölzerne Tonnengewölbe erhielt, dessen dichtes cassettenartiges Rippenwerk noch ein ziemlich ruhiges und würdiges Bild giebt*).

Eine weitere Consequenz des neuen Styles enthält der ungefähr gleichzeitig, zwischen 1381 und 1412 entstandene Theil des Kreuzganges der Kathedrale von Gloucester**); hier findet sich nämlich zum ersten Male***) das specifisch englische Fächergewölbe, durch welches auch die Wölbung eine dem per-



Kreuzgang der Kathedrale von Gloucester.

*) Britton, Cath. Ant. I, S. 38 und pl. XV. Winkles I.

**) Britton, Cath. Ant. V, pl. XIV. Winkles Vol. III.

***) Wenigstens in Stein. Denn nach Cockerell (a. a. O. S. 18) soll das hölzerne Gewölbe von Wykeham's Kapelle im Collegium von Winchester schon eine solche „fan-tracery" darstellen, und zwar in so vollendeter Weise, dass der Architekt, welchem im sechzehnten Jahrhundert die Ueberwölbung der berühmten Kapelle von Kings-college in Cambridge übertragen wurde, es geradezu in Stein copirte. Vgl. eine Zeichnung des letzten in Glossary III, tab. 37.

pendicularen Maasswerk verwandte Zeichnung erhielt. Die constructive Eigenthümlichkeit dieser Wölbungsart besteht darin, dass sie nicht mehr auf einzelnen Rippen von verschiedener Länge und Biegung ruhet, sondern dass die gesammte, von demselben Kapitäle aufsteigende Gewölbmasse eine trichterförmige (jedoch nicht geradlinig, sondern in einem Bogen und natürlich in einem hohlen Bogen hinaufgeführte) Erweiterung erhält, mithin die Hälfte eines kegelartigen Körpers (Konoïd) und im Durchschnitt stets einen Halbkreis bildet. Diese trichterförmigen Gewölbmassen sind dann nach oben bis dahin hinaufgeführt, dass sich die beiden gegenüberliegenden mit dem äussersten Punkte ihrer halbkreisförmigen Ausladung berühren und hier im Scheitel des Gewölbes und in der Mitte zwischen je vier solchen Wölbungen ein sphärisches Viereck übrig bleibt, welches nicht mehr gewölbt ist, sondern einen flachen Spiegel bildet und von dessen vier Spitzen zwei in der Längenachse liegen, die beiden anderen aber die Spitze des Schildbogens erreichen. Die Scheitelrippe fällt daher hier fort, starke Rippen sind überhaupt nicht anwendbar, und die Phantasie des Meisters hat volle Freiheit, durch das Stabwerk seiner Wölbung den Gedanken des Ausstrahlens, des allmäligen Divergirens mehrerer von einem Punkte ausgehender Linien darzustellen. Da indessen die der Enge des Gewölbanfanges entsprechende Zahl der Rippen zu gering war, um bei der oberen Ausdehnung dem englischen Begriffe von decorativem Reichthume zu genügen, so verband man die aufsteigenden Rippen von Zeit zu Zeit durch Spitzbögen oder horizontale Bänder, von denen dann Zwischenrippen aufstiegen, wodurch man eine reiche, dem Schema des perpendicularen Maasswerks sehr verwandte Decoration erlangte. Freilich ist dadurch der letzte Ueberrest der kräftigen Lebendigkeit des Kreuzgewölbes vertilgt; wir sehen statt individueller Glieder ein unterschiedloses, gleichmässiges Aufwachsen der ganzen Pfeilermasse. Aber der elastische Aufschwung dieser Massen verbunden mit der Eleganz und Mannigfaltigkeit der darauf angebrachten Linien und Figuren hat doch einen nicht abzuleugnenden Reiz, welcher die meisten Beschauer entzückt, wenn auch ein an architektonische Strenge gewöhntes Auge die einfacheren Formen der früheren

Wölbungen vorzieht. In dem vorliegenden Falle ist zwar der Ausdruck von Weichheit dadurch verstärkt, dass die Wände des Kreuzganges noch die geschweiften Bögen und runden Linien des fliessenden Maasswerks tragen; und also die weichen Elemente beider Style vereinigen. Indessen ist dies mit einer Frische des Gefühls und mit einer Grazie geschehen, welche den Tadel noch nicht aufkommen lässt.

Und so können wir denn auch die Kritik dieses Styles der späteren Geschichte überlassen. Er war das Resultat langer angestrengter Thätigkeit. Der ursprünglich französischen Gothik war nun das Gepräge des Fremdartigen genommen, sie war mit den Ansprüchen des brittischen Gefühls so verschmolzen, dass sie nun wirklich nationales Eigenthum war. Der Kampf war wie auf politischem, so auch auf architektonischem Gebiete siegreich ausgefochten, und die Kunst durfte wohl eine Zeitlang auf ihren Lorbeeren ruhen. Scheint uns dieser Styl zu weichlich, so mögen wir bedenken, dass vielleicht gerade die Festigkeit und der Ernst des brittischen Charakters eine grössere Weichheit der Kunst fordert und unschädlich macht.

Eine auffallende Thatsache, welche zur Kunst zwar nur in sehr äusserlicher Beziehung zu stehen scheint, aber doch vielleicht auch auf den Charakter dieses Styles Einfluss hatte, mag noch zum Schlusse erwähnt werden. Es ist bekannt, dass die englische Freiheit sehr allmälig heranwuchs und lange Zeit noch Gewaltmaassregeln der Könige gestattete, welche man selbst damals in anderen Ländern nicht duldete. Eduard III., dem die Bedürfnisse eines populär gewordenen Krieges eine Art dictatorischer Befugniss gaben, ging darin sehr weit, und gerade auf dem Gebiete architektonischer Thätigkeit findet sich eine der schlagendsten Erscheinungen dieser Art. Nicht blos für den Krieg, sondern auch für seine Prachtliebe verschaffte er sich die Dienste des Volkes mit Gewalt. Zum Bau des Schlosses zu Windsor und zu dem der Stephanskapelle zu Westminster wurden von Zeit zu Zeit Arbeiter gepresst; bald aus gewissen bestimmten Städten oder Grafschaften, bald aus dem ganzen Reiche. Den Aufsehern dieser Bauten war überlassen, die geeigneten Handwerker heraus zu finden, den Sherifs die Verpflichtung auf-

erlegt sie zu senden, den Arbeitern selbst die einer Sicherheitsbestellung, dass sie sich nicht ohne Erlaubniss entfernen wollten. Bei dem Bau von Windsor unter Wykehams Leitung erstreckte sich die Forderung ein Mal bis auf 360 Maurer, bei der Stephanskapelle nicht blos auf diese Klasse von Arbeitern sondern auch auf Maler und Bildhauer. Es wirft dies ein eigenthümliches Licht auf die künstlerischen Verhältnisse. Im Anfange dieser Epoche war es schwerlich so gewesen; jener Individualismus, der selbst an versteckten Stellen Charakterköpfe mit besonderem Ausdrucke anbrachte, kann kaum von herbei gezwungenen Gehülfen ausgegangen sein. Die Aenderung des Systems und die einförmigere Gestaltung des noch immer überreichen Schmucks, die wir oben bemerkten, mag daher mit diesem soldatischen Betriebe zusammen gehangen haben, der dafür einem so genialen Meister, wie Wykeham war, die Mittel gab, seine bedeutenden Neuerungen schnell und widerstandslos durchzuführen und so plötzliche Aenderungen zu begründen, wie sie allerdings auch aus anderen Gründen in England eher als auf dem Continent möglich waren. Wir können daher in diesem Sinne den perpendicularen Styl als ein Werk des Despotismus, aber eines vorübergehenden, intelligenten Despotismus ansehen, der die Freiheit in seinem Schoosse trug.

Sechstes Kapitel.

Weitere Ausbildung des gothischen Styles in Deutschland.

Die politischen Zustände in Deutschland waren wahrlich nicht viel günstiger, wie die des französischen Reiches. Zwar hatten wir nicht feindliche Heere im Lande, aber auch nicht das selbst im Unglück erhebende Gefühl nationaler Einigkeit. Die Fehden der Fürsten mit dem Kaiser, der Ritter mit den Städten, die allgemeine Unsitte des Faustrechts und des Raubwesens verheerten das Land und störten das Gewerbe kaum weniger, als der grosse Krieg; und dabei war überall Zwiespalt im Inneren der Städte, ja selbst der Familien, eine Verwirrung der Begriffe und Verhältnisse, bei der nur der Leichtsinn unbekümmert bleiben konnte. Kamen dazu dann alle die Leiden, die Seuchen, die Ueberschwemmungen, Erdbeben und wie sie sonst hiessen, welche Deutschland noch härter trafen als andere Länder, so könnte man glauben, dass der Muth zu künstlerischen Unternehmungen ganz gefehlt haben, dass der Zustand der Architektur ein noch viel schlechterer gewesen sein müsse, wie in Frankreich. Allein keinesweges, vielmehr finden wir ihn so günstig, dass die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts gradezu die Blüthezeit der deutschen Gothik wurde und auch dann nur eine sehr allmälige Abnahme eintrat. Man sieht daran, dass die Kunst weniger von den einzelnen, vorübergehenden Schicksalen der Völker abhängt, als man gewöhnlich glaubt, und dass sie, einmal angeregt, den Gesetzen ihrer inneren Entwickelung folgt.

In dieser Beziehung waren aber Frankreich und Deutschland in sehr verschiedener Lage. Mochte die Kathedrale von Köln

denen von Amiens und Beauvais noch so sehr gleichen, derselbe Styl bedeutete dort etwas ganz anderes wie hier. In Frankreich erschien er als das Resultat von Jahrhunderten, als die höchste künstlerische Leistung der Nation, die allen ihren Neigungen zusagte und keiner Verbesserung bedurfte. In Deutschland war er noch keineswegs so fertig und abgeschlossen. Denn, obgleich in gewissem Sinne Gemeingut des ganzen Abendlandes, weil der vollkommenste Ausdruck der durchweg herrschenden Stimmung, trug er doch zunächst französisches Gepräge, und musste sich in jedem anderen Lande grössere oder geringere Aenderungen gefallen lassen, um ganz einheimisch zu werden. In den meisten Ländern war dieser Process ein sehr rascher; in England und in Italien nahm man überhaupt nur so viel von dem neuen Style auf, als man nach einheimischen Gewohnheiten und Anschauungen brauchen konnte. Auch in Deutschland zeigte sich gleich anfangs eine Reaction des nationalen Sinnes; St. Elisabeth zu Marburg und selbst die Liebfrauenkirche in Trier tragen so entschieden deutsches Gepräge, wie die Münster von Salisbury und Beverley englisches, und man wäre vielleicht eben so rasch wie in England zu einem bestimmten nationalen Style gekommen, wenn man sich überall diesen Vorbildern angeschlossen hätte. Allein eine solche Einigkeit und Entschiedenheit im Ergreifen eines praktischen Mittelweges lag nicht im deutschen Charakter. Man wollte entweder das Alte unverändert oder das Neue in seiner fremden Gestalt. Unsere Meister wanderten daher so lange nach Frankreich, bis sie fast ein Facsimile des französischen Styles aufstellen konnten, und erst jetzt, um den Anfang dieser Epoche, als diese fremden Studien erschöpft und in den Bauhütten von Köln, Strasburg und einigen anderen Orten gleichsam hohe Schulen des neuen Styls entstanden waren, welche eine grössere Zahl von Meistern bildeten und die häufigere Anwendung desselben auf deutsche Verhältnisse beförderten, fühlte man wieder das Bedürfniss, ihn diesen entsprechend zu modificiren. Diese Arbeit der Umgestaltung war allerdings jetzt nicht mehr so leicht, wie sie beim ersten Eindringen der Gothik gewesen wäre, weil man sich schon an die fremde Art gewöhnt hatte, und nicht mehr nach naivem Nationalgefühl, sondern nach subjectiver, technischer Kritik verfuhr.

Aber gerade dadurch wurde der Eifer der Meister um so mehr erregt, die Mannigfaltigkeit der Formen vermehrt, und selbst die Theilnahme der Laien gesteigert. Es entstand daher wirklich ein Baueifer, der einigermassen an den der französischen Nation in der vorigen Epoche erinnert.

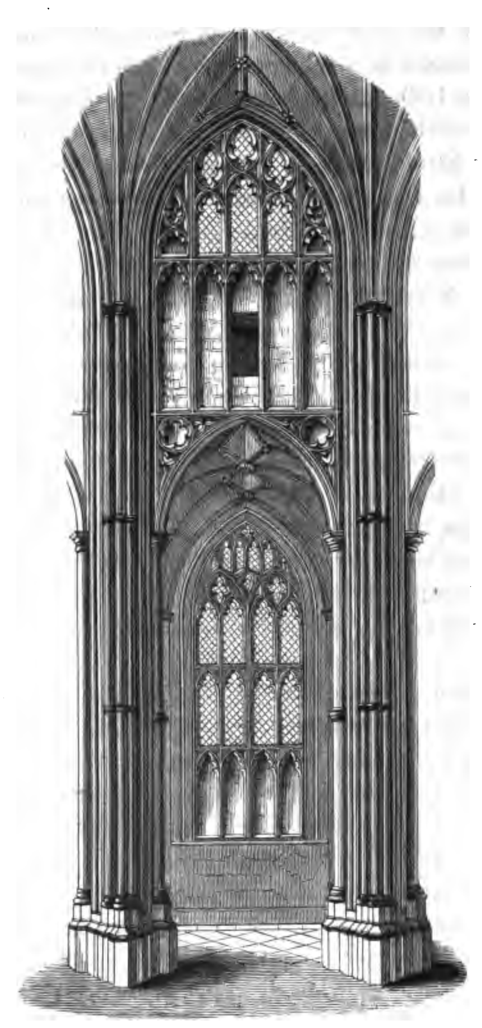
Freilich wurde er hier nicht wie dort von allen Ständen getheilt; Fürsten und Adel vergeudeten ihre Kräfte in kleinlichen Fehden, auch fehlte ihnen meistens der feinere Sinn, der selbst zur Aufnahme und Förderung der Kunst erforderlich ist. Die Geistlichkeit schwankte muth- und rathlos zwischen den beiden grossen Gewalten. Nur die Städte standen aufrecht. Der Schwerpunkt geistiger und materieller Macht war ganz bei ihnen, Ordnung, gute Sitte, geistiges Streben wurden nur in ihren Mauern gefunden, selbst die Religiosität dieser Zeit hatte in ihnen ihren Hauptsitz, und die Meister der Kunst fühlten sich als Mitglieder städtischer Zünfte. Nur von den Städten konnte daher die Kunst Pflege und Förderung erwarten und wirklich fand sie sie in sehr ausgedehntem Maasse. Der Zuwachs der Bevölkerung erheischte neue, geräumige Kirchen, das blühende Gewerbe gab die Mittel und steigerte die Wünsche, und bald wetteiferten die grossen und selbst die aufstrebenden kleinen Communen, riesige Kirchen als Denkmäler ihrer Frömmigkeit und zugleich ihrer Macht zu errichten. Auch bei dem Baueifer der vorigen Epoche in Frankreich hatte städtischer Patriotismus mitgewirkt, aber doch nur in zweiter Linie; nur die bischöflichen Städte hatten sich zu solcher Blüthe erhoben, nur unter der Leitung des höhern Klerus schritten sie ans Werk. In Deutschland fiel die Blüthezeit der Städte nicht mit der der bischöflichen Gewalt zusammen; diese hatte als solche ihre Höhe unter dem Schutze des kräftigen Kaiserthums gehabt, und war jetzt entweder gesunken oder hatte doch einen ganz anderen Charakter, den landesherrlichen, angenommen. Nicht unter dem Schutze, sondern im Kampfe mit den Bischöfen waren unsere Städte gross geworden. Daher erscheinen unsere Kathedralen, während die nordfranzösischen sämmtlich gothischen Styles sind, meistens in der schlichten, imposanten Grösse des romanischen; wenige sind gothischer Anlage des dreizehnten Jahrhunderts, nicht viel mehr als zwei oder drei des vierzehnten. Die Gothik musste

also ihre Schule an blossen Pfarrkirchen vollenden. Es ist einleuchtend, dass dies auch auf die Formen nicht ohne Einfluss bleiben konnte; Bürgermeister und Rath machten andere Anforderungen, als die kirchlich gelehrten und aus ritterlichem Blute abstammenden Bischöfe und Domherren, und die Pfarrkirche hatte eine andere Aufgabe, wie die Kathedrale. Grosse, weite, hellbeleuchtete Hallen, welche der dichten Menge reinere Luft und freien Durchblick zum Altare gewährten, waren das wesentlichste Erforderniss, auf den breiten, ausgedehnten Chor, in welchem die prachtvollen Sitze der Domherren eine würdige Stelle finden sollten, auf die aristokratische Absonderung und Unterscheidung verschiedener Theile konnte man verzichten.

Es ist begreiflich, dass diese enge Verbindung der Kunst mit dem Städtewesen der deutschen Gothik im Vergleich mit der französischen und englischen einen schlichteren, mehr bürgerlichen Charakter gab, sie in gewissen Beziehungen beschränkte. Alle Motive, welche aus der tiefsinnigen Pracht des bischöflichen Cultus, aus der Begeisterung für die Herrlichkeit der Kirche, aus der aristokratischen Kühnheit entnommen waren, die auf die Vertreter der Kirche überging, fielen hier fort; die äusserste Eleganz würde der Bestimmung dieser Bauten und dem Geiste der Communen entgegen gewesen sein. Aber auch so blieb die Aufgabe doch noch eine bedeutende und würdige; diese Pfarrkirchen sollten den Ausdruck der tiefen, wahren, nicht durch hierarchische Nebenabsichten getrübten Frömmigkeit, des Selbstgefühles bürgerlicher Freiheit, der Macht eines grossen Gemeinwesens geben, und die Ausführenden standen in der Mitte dieser Anschauungen und wurden darin durch den Beifall ihrer Mitbürger bestärkt und gehoben. Jedenfalls war es ein Glück, dass dieser Stoff sich darbot; denn die Begeisterung für glänzendes Kirchenthum hatte überall keine Kraft, nicht einmal in der Geistlichkeit selbst, und die Nachblüthe des Ritterthums fehlte in Deutschland. Das deutsche Volk ist bürgerlichen Sinnes, es hatte in allen Epochen einfachere Formen geliebt, und es war kein Zufall, dass es erst unter dem vorherrschenden Einflusse der Städte die letzte Hand an die Ausbildung seiner Architektur legte. Schon die ersten Aenderungen, welche der gothische Styl

unmittelbar nach seinem Eindringen bei uns erfahren hatte, obgleich nicht an Unternehmungen städtischer Gemeinwesen erfunden, tragen diesen bürgerlichen Charakter und fanden daher auch jetzt allgemeine Anwendung. Besonders zwei derselben sind wichtig; das Aufgeben der breiten glänzenden Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz, statt deren man selbst bei Kathedralen den einfachen, polygonen Chorschluss wählte, und dann die Erfindung der Hallenkirche, bei welcher die malerische Verbindung von höheren und niedrigeren Räumen, der Schmuck der kühnen Strebebögen und Fialen, die erstaunenswerthe Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des ganzen Baugerüstes fortfielen. Hatte man in der vorigen Epoche noch geschwankt, so wurden beide Formen jetzt zur vorherrschenden Regel, von der nur einzelne Gebäude, zum Theil in Folge nachweislichen fremdländischen Einflusses Ausnahmen machen. Es ist bezeichnend, dass man gerade jetzt bei voller Kenntniss des reichen französischen Styls und mit einer an ihm herangebildeten Schule von Bauleuten sich dennoch für diese schlichteren Formen entschied; es zeigt deutlich, dass dabei eine bleibende Geschmacksrichtung der Nation zum Grunde lag.

Mit dieser nationalen Tendenz ging dann aber das in der Stellung des Jahrhunderts begründete Bestreben auf stärkere Betonung der Principien Hand in Hand; es lag dies sogar in Deutschland näher als in Frankreich, theils wegen der theoretischen Neigung unseres Volkes, theils weil wir den gothischen Styl schon als einen fertigen überkommen hatten. Nur freilich verstand man diese Principien hier anders. In Frankreich und England äusserte sich der Verticalismus hauptsächlich in Beziehung auf die einzelnen Theile; diese so schlank, so fein wie möglich zu gestalten, sie in rücksichtsloser Kühnheit aufsteigen, gipfeln, oder sich zierlich beugen und in weicher Eleganz in einander überfliessen zu lassen, das war die vorherrschende, man darf wohl sagen auf ritterlichen Anschauungen beruhende Neigung. Dabei ertrug man aber in England durchgeführte Horizontallinien und gab dem ganzen Bau bei geringer Höhe eine lang gestreckte Achse, und in Frankreich häufte man jene schlanken Einzelheiten so sehr, dass das Ganze schwer und breit erschien



Kathedrale von Canterbury.

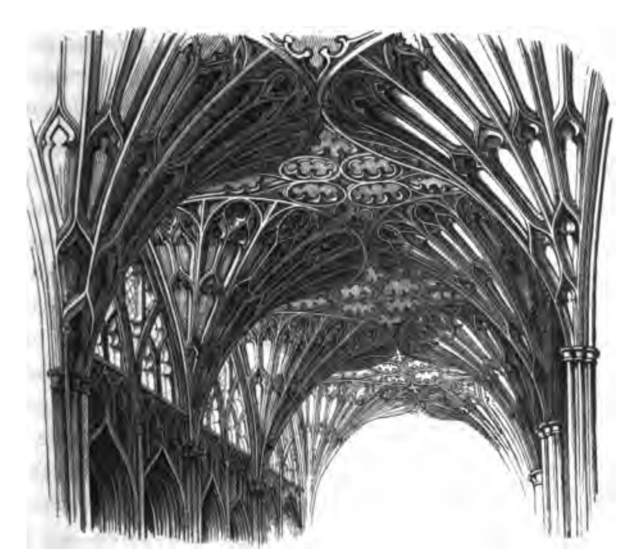
aber dem neuen Style zusagte, durch Ringe, die des Mittelschiffes sogar durch wiederholte, getheilt. Das Ganze ist nicht ohne Eleganz, macht aber bei Weitem nicht den harmonischen Eindruck wie das Langhaus von Winchester.

Ein anderer gleichzeitiger Bau ist die noch jetzt erhaltene mächtige Halle des Schlosses von Westminster, welche Richard II. von 1397 bis 1399 herstellen und bis zu der für einen Bau dieser Art fast unerhörten Höhe von 92 Fuss hinaufführen liess. Besonders merkwürdig ist hier wieder jene ächt englische Balkenconstruction, deren kräftige und malerische Wirkung bei so grossartigen Verhältnissen recht anschaulich wird. Aber auch das Portal verdient Beachtung, weil es das früheste Beispiel jener flachbogigen, geräumigen Portalbildung ist, die für die ganze Dauer des Perpendicularstyls maassgebend wurde.

Einige kleinere, um wenige Jahre spätere Bauten zeigen uns den Styl in seiner weiteren Entwickelung. So das Kapitelhaus

zu Canterbury, welches ebenfalls zwischen 1390 und 1411, also wahrscheinlich nach der Vollendung des Langhauses der Kathedrale, hergestellt wurde und dabei die gewaltigen Fenster mit Zwischenbalken und rein perpendicularem Maasswerk, so wie das hölzerne Tonnengewölbe erhielt, dessen dichtes cassettenartiges Rippenwerk noch ein ziemlich ruhiges und würdiges Bild giebt*).

Eine weitere Consequenz des neuen Styles enthält der ungefähr gleichzeitig, zwischen 1381 und 1412 entstandene Theil des Kreuzganges der Kathedrale von Gloucester**); hier findet sich nämlich zum ersten Male***) das specifisch englische Fächergewölbe, durch welches auch die Wölbung eine dem per-



Kreuzgang der Kathedrale von Gloucester.

*) Britton, Cath. Ant. I, S. 38 und pl. XV. Winkles I.

**) Britton, Cath. Ant. V, pl. XIV. Winkles Vol. III.

***) Wenigstens in Stein. Denn nach Cockerell (a. a. O. S. 18) soll das hölzerne Gewölbe von Wykeham's Kapelle im Collegium von Winchester schon eine solche „fan-tracery" darstellen, und zwar in so vollendeter Weise, dass der Architekt, welchem im sechzehnten Jahrhundert die Ueberwölbung der berühmten Kapelle von Kings-college in Cambridge übertragen wurde, es geradezu in Stein copirte. Vgl. eine Zeichnung des letzten in Glossary III, tab. 37.

pendicularen Maasswerk verwandte Zeichnung erhielt. Die co
structive Eigenthümlichkeit dieser Wölbungsart besteht da
dass sie nicht mehr auf einzelnen Rippen von verschiedener Län
und Biegung ruhet, sondern dass die gesammte, von demselb
Kapitäle aufsteigende Gewölbmasse eine trichterförmige (jedo
nicht geradlinig, sondern in einem Bogen und natürlich in eine
hohlen Bogen hinaufgeführte) Erweiterung erhält, mithin d
Hälfte eines kegelartigen Körpers (Konoid) und im Durchschnit
stets einen Halbkreis bildet. Diese trichterförmigen Gewölb
massen sind dann nach oben bis dahin hinaufgeführt, dass sic
die beiden gegenüberliegenden mit dem äussersten Punkte ihr
halbkreisförmigen Ausladung berühren und hier im Scheitel de
Gewölbes und in der Mitte zwischen je vier solchen Wölbunge
ein sphärisches Viereck übrig bleibt, welches nicht mehr gewölb
ist, sondern einen flachen Spiegel bildet und von dessen vie
Spitzen zwei in der Längenachse liegen, die beiden anderen aber
die Spitze des Schildbogens erreichen. Die Scheitelrippe fällt
daher hier fort, starke Rippen sind überhaupt nicht anwendbar,
und die Phantasie des Meisters hat volle Freiheit, durch das
Stabwerk seiner Wölbung den Gedanken des Ausstrahlens, des
allmäligen Divergirens mehrerer von einem Punkte ausgehender
Linien darzustellen. Da indessen die der Enge des Gewölbanfanges entsprechende Zahl der Rippen zu gering war, um bei der
oberen Ausdehnung dem englischen Begriffe von decorativem
Reichthume zu genügen, so verband man die aufsteigenden
Rippen von Zeit zu Zeit durch Spitzbögen oder horizontale Bänder, von denen dann Zwischenrippen aufstiegen, wodurch man
eine reiche, dem Schema des perpendicularen Maasswerks sehr
verwandte Decoration erlangte. Freilich ist dadurch der letzte
Ueberrest der kräftigen Lebendigkeit des Kreuzgewölbes vertilgt; wir sehen statt individueller Glieder ein unterschiedloses,
gleichmässiges Aufwachsen der ganzen Pfeilermasse. Aber der
elastische Aufschwung dieser Massen verbunden mit der Eleganz
und Mannigfaltigkeit der darauf angebrachten Linien und Figuren hat doch einen nicht abzuleugnenden Reiz, welcher die meisten Beschauer entzückt, wenn auch ein an architektonische
Strenge gewöhntes Auge die einfacheren Formen der früheren

ölbungen vorzieht. In dem vorliegenden Falle ist zwar der
sdruck von Weichheit dadurch verstärkt, dass die Wände des
uzganges noch die geschweiften Bögen und runden Linien
fliessenden Maasswerks tragen; und also die weichen Ele-
nte beider Style vereinigen. Indessen ist dies mit einer Fri-
e des Gefühls und mit einer Grazie geschehen, welche den
del noch nicht aufkommen lässt.

Und so können wir denn auch die Kritik dieses Styles der
äteren Geschichte überlassen. Er war das Resultat langer
gestrengter Thätigkeit. Der ursprünglich französischen Go-
k war nun das Gepräge des Fremdartigen genommen, sie war
t den Ansprüchen des brittischen Gefühls so verschmolzen,
ss sie nun wirklich nationales Eigenthum war. Der Kampf
ar wie auf politischem, so auch auf architektonischem Gebiete
egreich ausgefochten, und die Kunst durfte wohl eine Zeitlang
uf ihren Lorbeeren ruhen. Scheint uns dieser Styl zu weichlich,
so mögen wir bedenken, dass vielleicht gerade die Festigkeit
und der Ernst des brittischen Charakters eine grössere Weich-
heit der Kunst fordert und unschädlich macht.

Eine auffallende Thatsache, welche zur Kunst zwar nur in sehr äusserlicher Beziehung zu stehen scheint, aber doch vielleicht auch auf den Charakter dieses Styles Einfluss hatte, mag noch zum Schlusse erwähnt werden. Es ist bekannt, dass die englische Freiheit sehr allmälig heranwuchs und lange Zeit noch Gewaltmaassregeln der Könige gestattete, welche man selbst damals in anderen Ländern nicht duldete. Eduard III., dem die Bedürfnisse eines populär gewordenen Krieges eine Art dictatorischer Befugniss gaben, ging darin sehr weit, und gerade auf dem Gebiete architektonischer Thätigkeit findet sich eine der schlagendsten Erscheinungen dieser Art. Nicht blos für den Krieg, sondern auch für seine Prachtliebe verschaffte er sich die Dienste des Volkes mit Gewalt. Zum Bau des Schlosses zu Windsor und zu dem der Stephanskapelle zu Westminster wurden von Zeit zu Zeit Arbeiter gepresst; bald aus gewissen bestimmten Städten oder Grafschaften, bald aus dem ganzen Reiche. Den Aufsehern dieser Bauten war überlassen, die geeigneten Handwerker heraus zu finden, den Sherifs die Verpflichtung auf-

erlegt sie zu senden, den Arbeitern selbst die einer Sicherheitsbestellung, dass sie sich nicht ohne Erlaubniss entfernen wollten. Bei dem Bau von Windsor unter Wykehams Leitung erstreckte sich die Forderung ein Mal bis auf 360 Maurer, bei der Stephanskapelle nicht blos auf diese Klasse von Arbeitern sondern auch auf Maler und Bildhauer. Es wirft dies ein eigenthümliches Licht auf die künstlerischen Verhältnisse. Im Anfange dieser Epoche war es schwerlich so gewesen; jener Individualismus, der selbst an versteckten Stellen Charakterköpfe mit besonderem Ausdrucke anbrachte, kann kaum von herbei gezwungenen Gehülfen ausgegangen sein. Die Aenderung des Systems und die einförmigere Gestaltung des noch immer überreichen Schmucks, die wir oben bemerkten, mag daher mit diesem soldatischen Betriebe zusammen gehangen haben, der dafür einem so genialen Meister, wie Wykeham war, die Mittel gab, seine bedeutenden Neuerungen schnell und widerstandslos durchzuführen und so plötzliche Aenderungen zu begründen, wie sie allerdings auch aus anderen Gründen in England eher als auf dem Continent möglich waren. Wir können daher in diesem Sinne den perpendicularen Styl als ein Werk des Despotismus, aber eines vorübergehenden, intelligenten Despotismus ansehen, der die Freiheit in seinem Schoosse trug.

Sechstes Kapitel.

Weitere Ausbildung des gothischen Styles in Deutschland.

Die politischen Zustände in Deutschland waren wahrlich nicht viel günstiger, wie die des französischen Reiches. Zwar hatten wir nicht feindliche Heere im Lande, aber auch nicht das selbst im Unglück erhebende Gefühl nationaler Einigkeit. Die Fehden der Fürsten mit dem Kaiser, der Ritter mit den Städten, die allgemeine Unsitte des Faustrechts und des Raubwesens verheerten das Land und störten das Gewerbe kaum weniger, als der grosse Krieg; und dabei war überall Zwiespalt im Inneren der Städte, ja selbst der Familien, eine Verwirrung der Begriffe und Verhältnisse, bei der nur der Leichtsinn unbekümmert bleiben konnte. Kamen dazu dann alle die Leiden, die Seuchen, die Ueberschwemmungen, Erdbeben und wie sie sonst hiessen, welche Deutschland noch härter trafen als andere Länder, so könnte man glauben, dass der Muth zu künstlerischen Unternehmungen ganz gefehlt haben, dass der Zustand der Architektur ein noch viel schlechterer gewesen sein müsse, wie in Frankreich. Allein keinesweges, vielmehr finden wir ihn so günstig, dass die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts gradezu die Blüthezeit der deutschen Gothik wurde und auch dann nur eine sehr allmälige Abnahme eintrat. Man sieht daran, dass die Kunst weniger von den einzelnen, vorübergehenden Schicksalen der Völker abhängt, als man gewöhnlich glaubt, und dass sie, einmal angeregt, den Gesetzen ihrer inneren Entwickelung folgt.

In dieser Beziehung waren aber Frankreich und Deutschland in sehr verschiedener Lage. Mochte die Kathedrale von Köln

denen von Amiens und Beauvais noch so sehr gleichen, derselbe Styl bedeutete dort etwas ganz anderes wie hier. In Frankreich erschien er als das Resultat von Jahrhunderten, als die höchste künstlerische Leistung der Nation, die allen ihren Neigungen zusagte und keiner Verbesserung bedurfte. In Deutschland war er noch keinesweges so fertig und abgeschlossen. Denn, obgleich in gewissem Sinne Gemeingut des ganzen Abendlandes, weil der vollkommenste Ausdruck der durchweg herrschenden Stimmung, trug er doch zunächst französisches Gepräge, und musste sich in jedem anderen Lande grössere oder geringere Aenderungen gefallen lassen, um ganz einheimisch zu werden. In den meisten Ländern war dieser Process ein sehr rascher; in England und in Italien nahm man überhaupt nur so viel von dem neuen Style auf, als man nach einheimischen Gewohnheiten und Anschauungen brauchen konnte. Auch in Deutschland zeigte sich gleich anfangs eine Reaction des nationalen Sinnes; St. Elisabeth zu Marburg und selbst die Liebfrauenkirche in Trier tragen so entschieden deutsches Gepräge, wie die Münster von Salisbury und Beverley englisches, und man wäre vielleicht eben so rasch wie in England zu einem bestimmten nationalen Style gekommen, wenn man sich überall diesen Vorbildern angeschlossen hätte. Allein eine solche Einigkeit und Entschiedenheit im Ergreifen eines praktischen Mittelweges lag nicht im deutschen Charakter. Man wollte entweder das Alte unverändert oder das Neue in seiner fremden Gestalt. Unsere Meister wanderten daher so lange nach Frankreich, bis sie fast ein Facsimile des französischen Styles aufstellen konnten, und erst jetzt, um den Anfang dieser Epoche, als diese fremden Studien erschöpft und in den Bauhütten von Köln, Strasburg und einigen anderen Orten gleichsam hohe Schulen des neuen Styls entstanden waren, welche eine grössere Zahl von Meistern bildeten und die häufigere Anwendung desselben auf deutsche Verhältnisse beförderten, fühlte man wieder das Bedürfniss, ihn diesen entsprechend zu modificiren. Diese Arbeit der Umgestaltung war allerdings jetzt nicht mehr so leicht, wie sie beim ersten Eindringen der Gothik gewesen wäre, weil man sich schon an die fremde Art gewöhnt hatte, und nicht mehr nach naivem Nationalgefühl, sondern nach subjectiver, technischer Kritik verfuhr.

Aber gerade dadurch wurde der Eifer der Meister um so mehr erregt, die Mannigfaltigkeit der Formen vermehrt, und selbst die Theilnahme der Laien gesteigert. Es entstand daher wirklich ein Baueifer, der einigermassen an den der französischen Nation in der vorigen Epoche erinnert.

Freilich wurde er hier nicht wie dort von allen Ständen getheilt; Fürsten und Adel vergeudeten ihre Kräfte in kleinlichen Fehden, auch fehlte ihnen meistens der feinere Sinn, der selbst zur Aufnahme und Förderung der Kunst erforderlich ist. Die Geistlichkeit schwankte muth- und rathlos zwischen den beiden grossen Gewalten. Nur die Städte standen aufrecht. Der Schwerpunkt geistiger und materieller Macht war ganz bei ihnen, Ordnung, gute Sitte, geistiges Streben wurden nur in ihren Mauern gefunden, selbst die Religiosität dieser Zeit hatte in ihnen ihren Hauptsitz, und die Meister der Kunst fühlten sich als Mitglieder städtischer Zünfte. Nur von den Städten konnte daher die Kunst Pflege und Förderung erwarten und wirklich fand sie sie in sehr ausgedehntem Maasse. Der Zuwachs der Bevölkerung erheischte neue, geräumige Kirchen, das blühende Gewerbe gab die Mittel und steigerte die Wünsche, und bald wetteiferten die grossen und selbst die aufstrebenden kleinen Communen, riesige Kirchen als Denkmäler ihrer Frömmigkeit und zugleich ihrer Macht zu errichten. Auch bei dem Baueifer der vorigen Epoche in Frankreich hatte städtischer Patriotismus mitgewirkt, aber doch nur in zweiter Linie; nur die bischöflichen Städte hatten sich zu solcher Blüthe erhoben, nur unter der Leitung des höhern Klerus schritten sie ans Werk. In Deutschland fiel die Blüthezeit der Städte nicht mit der der bischöflichen Gewalt zusammen; diese hatte als solche ihre Höhe unter dem Schutze des kräftigen Kaiserthums gehabt, und war jetzt entweder gesunken oder hatte doch einen ganz anderen Charakter, den landesherrlichen, angenommen. Nicht unter dem Schutze, sondern im Kampfe mit den Bischöfen waren unsere Städte gross geworden. Daher erscheinen unsere Kathedralen, während die nordfranzösischen sämmtlich gothischen Styles sind, meistens in der schlichten, imposanten Grösse des romanischen; wenige sind gothischer Anlage des dreizehnten Jahrhunderts, nicht viel mehr als zwei oder drei des vierzehnten. Die Gothik musste

Style nicht gewohnt sind; es hat sich ein Hauch moderner Civilisation darüber gelagert. Der Charakter des Werks ist jedenfalls ein specifisch englischer; alle die eigenthümlichen Anforderungen des brittischen Raumgefühls, welche wir früher wahrnahmen, sind berücksichtigt und befriedigt, aber sie haben ihren herben Ausdruck verloren. Aus allen früheren brittischen Bauweisen sind Elemente beibehalten, aber ohne ihre frühere Einseitigkeit. Die unmittelbar vorher herrschende Weichlichkeit fliessender Formen ist einer geradlinigen Behandlung gewichen, aber die Wellenlinie und der Flachbogen sind als nützliche Motive beibehalten, der Lancetbogen darf nicht mehr mit seiner scharfen Spitze frei hervortreten, aber er dient in dem eintönigen Parallelismus des perpendicularen Maasswerks zur Sonderung und Gruppenbildung. Selbst aus den normannischen Bauten ist, trotz des grellen Contrastes ihrer Schwerfälligkeit und dieser Eleganz, die Massenhaftigkeit und die Richtung auf das Breite im Gegensatze gegen den prunkenden Schein des Leichten in den dazwischen liegenden Stylen wieder zu Ehren gekommen.

Durch diese Verschmelzung verschiedener Elemente und durch die augenscheinliche Sorge eine richtige Mitte zu halten, hat das Werk etwas Eklektisches; es erscheint fast wie ein Compromiss zwischen der Gothik und den brittischen Anschauungen, also auch zwischen dem Verticalismus und der natürlichen Horizontale und in gewissem Sinne zwischen der kühnen, einseitigen Geistigkeit des Mittelalters und dem modernen Naturalismus. Aber dennoch haben wir hier nicht das erkaltende Gefühl, welches eklektische Kunstwerke sonst geben; das Werk tritt uns nicht blos als ein wohlgeordnetes, sondern als ein lebensvolles, organisches entgegen. In der That war es kein gewöhnlicher, auf künstlerischer Reflexion beruhender Eklekticismus; jenes Compromiss hatte nicht der Architekt gemacht, sondern es war in der englischen Nation geworden. Vermöge ihrer Schicksale und ihrer Eigenthümlichkeiten hatte sie die weltgeschichtliche Aufgabe, mittelalterliche und moderne Elemente zu verbinden, diese noch innerhalb des mittelalterlichen Gedankenkreises zu anticipiren, und dafür manche diesem Kreise angehörige Anschauungen weit hinein in die neuere Zeit zu übertragen, hierarchische

und ritterliche Elemente mit einer bürgerlichen Schlichtheit und rationalistischen Nüchternheit zu vereinigen, welche in allen anderen Ländern dagegen in Opposition trat. Dieser Nationalität den richtigen architektonischen Ausdruck zu geben, auch hier die bisher widerstrebenden Elemente zu einer harmonischen Einheit zu gestalten, war gewiss eine eines eminenten Architekten und aller Begeisterung würdige Aufgabe. Entdecken wir dennoch in seinem Werke und in dem Style, als dessen Erstling es betrachtet werden kann, etwas Verständiges und Eklektisches, so liegt es nicht an dem Künstler, sondern in seiner geistigen Aufgabe, und schliesst nicht aus, dass dieser Styl nicht blos für England, sondern überhaupt einen bleibenden Werth und eine für die Zukunft der Architektur nicht unwichtige Bedeutung hat. Uebrigens war Wykeham ohne Zweifel nicht der ausschliessliche Erfinder dieses Styls; die ganze Richtung der Zeit arbeitete dahin. Aber er hat das Verdienst, ihn zuerst in seinem Zusammenhange als ein Ganzes verstanden und ausgeführt zu haben, während Einzelheiten desselben in anderen gleichzeitigen und selbst früheren Gebäuden schon mit gleicher oder grösserer Bestimmtheit ausgebildet erscheinen.

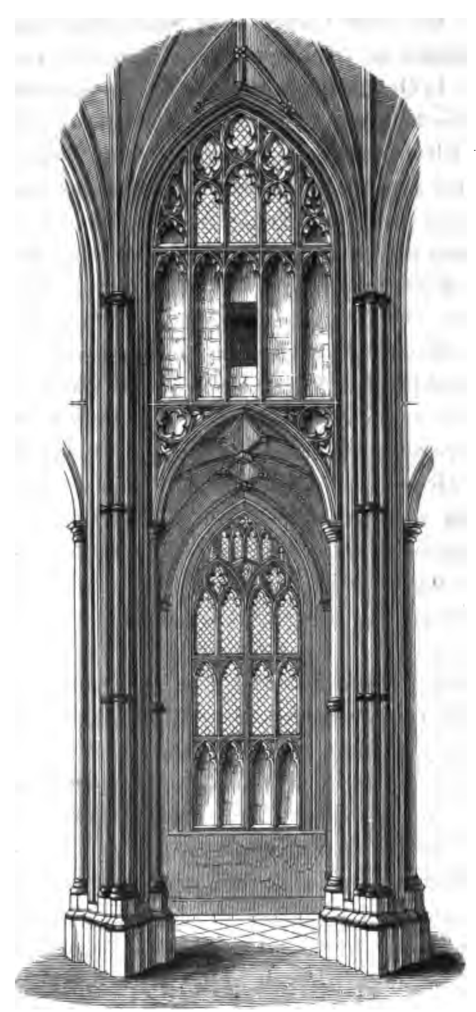
Zu diesen Gebäuden gehört zunächst das Langhaus der Kathedrale von Canterbury, welches schon 1378 begonnen und ohne Unterbrechung fortgeführt, und unter der Verwaltung eines von 1390 bis 1411 an der Spitze des Stiftes stehenden Priors, wahrscheinlich im Anfange dieser Zeit, vollendet wurde*). Das Maasswerk der Oberlichter ist dem von Winchester auffallend gleich, das der Fenster der Seitenschiffe geht in der specifisch perpendicularen Formbildung noch weiter. Die Bögen an Arcaden und Fenstern haben zwar noch nicht die flache Form wie dort, sondern sind gewöhnliche Spitzbögen weiter Oeffnung, aber dennoch in viereckiger Einrahmung und mit Ausfüllung der Ecke, nicht wie in Winchester durch Stabwerk, sondern, wie es von nun an vorherrschend wurde, durch einen Kreis. Die Seitenschiffe sind noch höher und die Pfeiler schlanker, ihre hoch aufsteigenden Dienste in eigenthümlicher Reminiscenz aus früherer Zeit, die

*) Britton, Cath. Antiqu. Vol. I. Winkles Vol. I, und besonders Willis, the architectural history of Canterbury Cathedral, London 1845.

In Deutschland dagegen wollte man das Verticale, den Ausdruck des Schlanken und Aufstrebenden gerade am Ganzen und an den Haupttheilen, den einzelnen Wandflächen, den gewölbtragenden Pfeilern, den Fenstern wahrnehmen, und vermied deshalb alle Horizontallinien und Unterbrechungen, selbst die aus anderen Gründen so empfehlenswerthen Triforien. Aus demselben Grunde musste aber auch die allzugrosse Häufung verticaler Glieder bedenklich scheinen, denn auch sie erschwerte dem betrachtenden Auge die Anschauung der Gesammtform; der Gedanke des Schlanken verband sich daher mit dem des Einfachen. Dass der reiche französische Chorplan in Deutschland so wenig Nachahmung fand, hatte seine Ursache gewiss nicht blos in der Sparsamkeit, sondern in der Vorliebe für die schlankere Form des Polygonschlusses, gegen welche die breitere Masse jenes Chorumganges plump und schwer erschien. Ueberhaupt erhielt vermöge dieser Auffassung des Verticalprincips die Polygonform eine grössere Bedeutung, als sie im gothischen Style vermöge des Rippengewölbes und durch das Bedürfniss der Verringerung und Zuspitzung der Massen schon an sich hatte. In Frankreich war sie nur ein Element der Berechnung oder der Construction und wurde in der Ausführung durch die Menge der Einzelheiten verdeckt, und in England schloss man gar den Polygonwinkel aus dem Kirchenplane zu Gunsten des rechten Winkels ganz aus. In Deutschland dagegen behandelte man die Polygonform als ein selbstständiges und wichtiges Element der Gothik. Zunächst wie gesagt, um die Massen in einzelne schlanke Wände zu brechen, bald aber auch aus unmittelbarer Vorliebe für ihre krystallinische Erscheinung. Es war, als ob man durch die geometrischen Probleme, die sich an sie knüpften, den Schlüssel zur Lösung tieferer Räthsel zu erlangen glaubte; man behandelte sie als den wichtigsten Gegenstand architektonischer Uebung, als den Schatz der Bauhütte. Anfangs wirkte diese theoretische Neigung nur günstig; sie schärfte den Eifer der Bauleute, bewahrte sie vor schlaffer Willkür und trug dazu bei, eine wohlthätige Strenge der Formen und die energische Ausarbeitung der Profile zu erhalten, während die französische Schule sich schon längst mit oberflächlichen Andeutungen und mit leerer Eleganz

begnügte. Aber allmälig mischte sich der deutsche Hang zu zwecklosen Spitzfindigkeiten und Grübeleien hinein; den schlichten, nur technisch herangebildeten Meistern der Bauhütte erschienen die einfachen Ergebnisse geometrischer Verhältnisse als Geheimnisse oder als tiefe Gelehrsamkeit, mit der sie prunkten, sie gewöhnten sich zuletzt in der Künstlichkeit solcher Uebergänge und Lösungen die Schönheit zu suchen, und verloren darüber das Gefühl für die Bedeutung des organischen Zusammenhanges.

Wir haben damit die beiden Elemente angedeutet, aus denen sich die weiteren Eigenthümlichkeiten der deutschen Architektur entwickelten; Einfachheit und die Vorliebe für geometrische Theorie. Im Uebrigen theilten unsere Bauleute die Tendenzen anderer Länder. Die letzten Ueberreste der Horizontale und cylindrischer Form verschwanden, die Kapitäle an Diensten, Portalen und Fensterpfosten wurden verkleinert oder ganz fortgelassen, die Gewölbrippen unmittelbar aus den Diensten entwickelt; die Wellenlinie kam auch hier in Aufnahme, sowohl an Profilen der Gesimse und Basen, der Pfeiler und Dienste, als auch im Grossen an den Portalen. Indessen verfuhr man dabei in dieser Epoche noch mit grosser Mässigung, wozu ausser der allgemeinen Richtung auf das Einfache auch die vorherrschende Hallenform wesentlich beitrug. Denn ihre räumlichen Verhältnisse duldeten weder die äusserste Zersplitterung noch die höchste Steigerung des Luftigen, Kühnen und Weichen; ihre Pfeiler, wenn auch noch so schlank, blieben doch immer in sich zusammenhängende Massen, die ein Zerfliessen nach vielen Seiten wie bei Schiffen verschiedener Höhe nicht gestatteten, ihre hohen Fenster durften, wenn sie nicht unförmlich erscheinen und die Kirche völlig in ein Glashaus verwandeln sollten, nicht bis an die Pfeiler ausgedehnt werden. Für Triforien und künstliche Wanddecoration war ohnehin keine Stelle. Daraus ergab sich vielmehr die entgegengesetzte Gefahr, die einer allzugrossen Gewöhnung an das Einfache und Massenhafte, an das blos Nützliche, bei welcher der Sinn für feinere Ausarbeitung sich allmälig verlieren musste. Und diese Gefahr wurde durch jene Vorliebe für geometrische Studien und Formspiele nicht abge-



Kathedrale von Canterbury.

aber dem neuen Style zusagte, durch Ringe, die des Mittelschiffes sogar durch wiederholte, getheilt. Das Ganze ist nicht ohne Eleganz, macht aber bei Weitem nicht den harmonischen Eindruck wie das Langhaus von Winchester.

Ein anderer gleichzeitiger Bau ist die noch jetzt erhaltene mächtige Halle des Schlosses von Westminster, welche Richard II. von 1397 bis 1399 herstellen und bis zu der für einen Bau dieser Art fast unerhörten Höhe von 92 Fuss hinaufführen liess. Besonders merkwürdig ist hier wieder jene ächt englische Balkenconstruction, deren kräftige und malerische Wirkung bei so grossartigen Verhältnissen recht anschaulich wird. Aber auch das Portal verdient Beachtung, weil es das früheste Beispiel jener flachbogigen, geräumigen Portalbildung ist, die für die ganze Dauer des Perpendicularstyls maassgebend wurde.

Einige kleinere, um wenige Jahre spätere Bauten zeigen uns den Styl in seiner weiteren Entwickelung. So das Kapitelhaus

zu Canterbury, welches ebenfalls zwischen 1390 und 1411, also wahrscheinlich nach der Vollendung des Langhauses der Kathedrale, hergestellt wurde und dabei die gewaltigen Fenster mit Zwischenbalken und rein perpendicularem Maasswerk, so wie das hölzerne Tonnengewölbe erhielt, dessen dichtes cassettenartiges Rippenwerk noch ein ziemlich ruhiges und würdiges Bild giebt*).

Eine weitere Consequenz des neuen Styles enthält der ungefähr gleichzeitig, zwischen 1381 und 1412 entstandene Theil des Kreuzganges der Kathedrale von Gloucester**); hier findet sich nämlich zum ersten Male***) das specifisch englische Fächergewölbe, durch welches auch die Wölbung eine dem per-

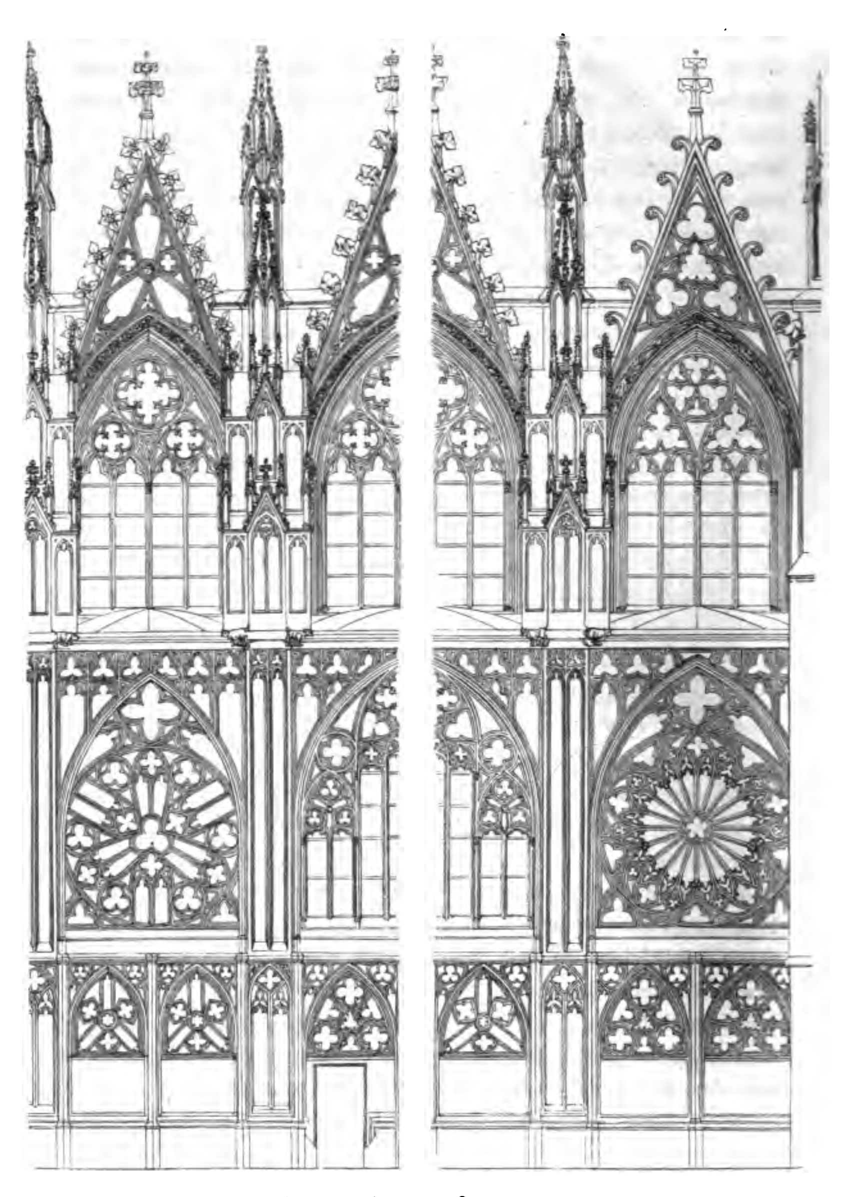


Kreuzgang der Kathedrale von Gloucester.

*) Britton, Cath. Ant. I, S. 38 und pl. XV. Winkles I.

**) Britton, Cath. Ant. V, pl. XIV. Winkles Vol. III.

***) Wenigstens in Stein. Denn nach Cockerell (a. a. O. S. 18) soll das hölzerne Gewölbe von Wykeham's Kapelle im Collegium von Winchester schon eine solche „fan-tracery“ darstellen, und zwar in so vollendeter Weise, dass der Architekt, welchem im sechzehnten Jahrhundert die Ueberwölbung der berühmten Kapelle von Kings-college in Cambridge übertragen wurde, es geradezu in Stein copirte. Vgl. eine Zeichnung des letzten in Glossary III, tab. 37.



Katharinenkirche zu Oppenheim.

technischen Gewandtheit hat den Meister offenbar zu einem Wagniss verleitet. Er fand daher auch in dieser Weise keine Nachfolge, die Pfosten sind vielmehr überall beibehalten, aber doch findet sich merkwürdig genug gerade in dieser Zeit, wo in England und Frankreich das verticale Element das Maasswerk durchdrang, in Deutschland die Neigung, die Kreisform stärker zu betonen und zum Hauptinhalt der Anordnung zu machen. Zuweilen geschah dies in der Art, als ob dadurch der Gedanke des Lichtbringenden, Strahlenden, der in den Kreisen des geometrischen Maasswerks nur leicht angedeutet war, mit allen Mitteln der Kunst geltend gemacht und das Fenster geradezu als leuchtende Sonne dargestellt werden sollte; so schon in der vorigen Epoche an einigen der herrlichen Fenster des Domes zu Minden, wo die Pfosten niedrig gehalten sind und eine gewaltige, strahlenartig getheilte Rose tragen*). Häufiger dagegen haben die Kreise jetzt eine Bildung, welche die Vorstellung radförmigen Umschwunges erweckt, indem in ihrem Inneren unregelmässige bogenlinige Figuren mit einem breiteren, scheinbar schwereren und einem zugespitzten scheinbar leichteren Ende alle in derselben Richtung um den Mittelpunkt gelegt sind, so dass die Beweglichkeit des Centrums vorausgesetzt, jene Schwere nothwendig ein Umkreisen hervorbrin-



Stadtkirche zu Saalfeld.

*) S. oben Bd. V, S. 560, und Lübke, Westphalen, Taf. 24. Aehnliches in kleinerem Maassstabe in der Kirche zu Arnstadt, Puttrich II, 1. Serie, Schwarzburg Taf. 5, und Uebersicht Taf. IX, nro. 49.

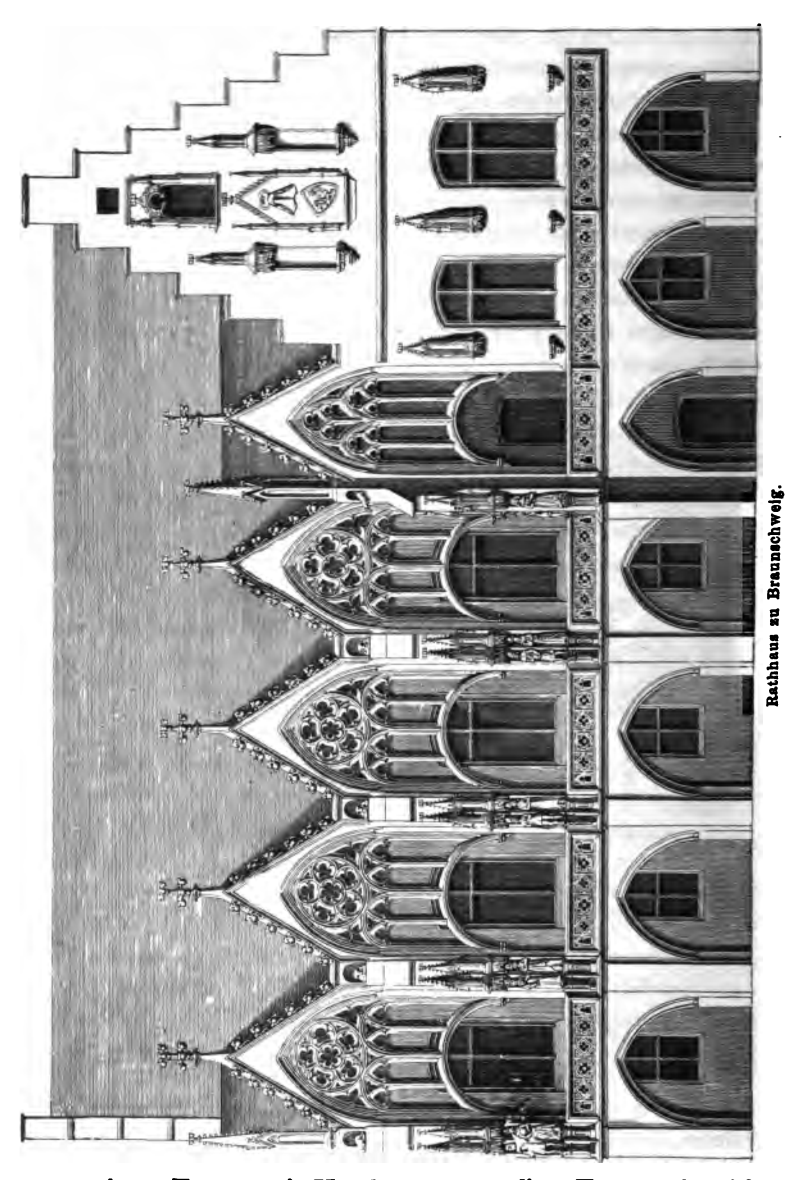
erlegt sie zu senden, den Arbeitern selbst die einer Sicherheitsbestellung, dass sie sich nicht ohne Erlaubniss entfernen wollten. Bei dem Bau von Windsor unter Wykehams Leitung erstreckte sich die Forderung ein Mal bis auf 360 Maurer, bei der Stephanskapelle nicht blos auf diese Klasse von Arbeitern sondern auch auf Maler und Bildhauer. Es wirft dies ein eigenthümliches Licht auf die künstlerischen Verhältnisse. Im Anfange dieser Epoche war es schwerlich so gewesen; jener Individualismus, der selbst an versteckten Stellen Charakterköpfe mit besonderem Ausdrucke anbrachte, kann kaum von herbei gezwungenen Gehülfen ausgegangen sein. Die Aenderung des Systems und die einförmigere Gestaltung des noch immer überreichen Schmucks, die wir oben bemerkten, mag daher mit diesem soldatischen Betriebe zusammen gehangen haben, der dafür einem so genialen Meister, wie Wykeham war, die Mittel gab, seine bedeutenden Neuerungen schnell und widerstandslos durchzuführen und so plötzliche Aenderungen zu begründen, wie sie allerdings auch aus anderen Gründen in England eher als auf dem Continent möglich waren. Wir können daher in diesem Sinne den perpendicularen Styl als ein Werk des Despotismus, aber eines vorübergehenden, intelligenten Despotismus ansehen, der die Freiheit in seinem Schoosse trug.

Sechstes Kapitel.

Weitere Ausbildung des gothischen Styles in Deutschland.

Die politischen Zustände in Deutschland waren wahrlich nicht viel günstiger, wie die des französischen Reiches. Zwar hatten wir nicht feindliche Heere im Lande, aber auch nicht das selbst im Unglück erhebende Gefühl nationaler Einigkeit. Die Fehden der Fürsten mit dem Kaiser, der Ritter mit den Städten, die allgemeine Unsitte des Faustrechts und des Raubwesens verheerten das Land und störten das Gewerbe kaum weniger, als der grosse Krieg; und dabei war überall Zwiespalt im Inneren der Städte, ja selbst der Familien, eine Verwirrung der Begriffe und Verhältnisse, bei der nur der Leichtsinn unbekümmert bleiben konnte. Kamen dazu dann alle die Leiden, die Seuchen, die Ueberschwemmungen, Erdbeben und wie sie sonst hiessen, welche Deutschland noch härter trafen als andere Länder, so könnte man glauben, dass der Muth zu künstlerischen Unternehmungen ganz gefehlt haben, dass der Zustand der Architektur ein noch viel schlechterer gewesen sein müsse, wie in Frankreich. Allein keinesweges, vielmehr finden wir ihn so günstig, dass die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts gradezu die Blüthezeit der deutschen Gothik wurde und auch dann nur eine sehr allmälige Abnahme eintrat. Man sieht daran, dass die Kunst weniger von den einzelnen, vorübergehenden Schicksalen der Völker abhängt, als man gewöhnlich glaubt, und dass sie, einmal angeregt, den Gesetzen ihrer inneren Entwickelung folgt.

In dieser Beziehung waren aber Frankreich und Deutschland in sehr verschiedener Lage. Mochte die Kathedrale von Köln



Rathhaus zu Braunschweig.

von einem Fenster mit Verglasung, wo diese Form unthunlich gewesen wäre, sondern von einer Gallerie, bei der man grössere,

nicht durch Pfosten getheilte Oeffnungen wünschen mochte, um sich frei über die Brüstung hinüberlehnen zu können*). Allein dennoch ist die Wahl dieses Mittels sehr auffallend und lässt sich nur durch eine Vorliebe für den Halbkreisbogen erklären, in welcher man fast eine romanische Reminiscenz sehen möchte, und die mit der Schlankheit und Weichheit der gleichzeitigen englischen und französischen Formen eigenthümlich contrastirt. Daher erklärt es sich denn auch, dass der Lancetbogen, der sich doch als bequemste Ueberspannung zweier Arcaden sehr empfahl, in Deutschland so selten vorkommt, selbst nicht in den Backsteinbauten, obgleich man hier schon anfing, zur Ersparung schwieriger Formsteine die Arcaden bis an den Einrahmungsbogen hinaufzuführen, wobei der Lancetbogen ein sehr natürliches Mittel der Gruppirung geboten hätte. Uebrigens nöthigte die grosse Höhe der Fenster in den Hallenkirchen unsere Architekten häufig dazu, eine Verbindung der Stäbe, den englischen Transoms ähnlich, anzubringen, wie z. B. in der Wiesenkirche zu Soest. Indessen zeigt sich auch nicht die mindeste Spur eines Versuches, diese rechtwinkelige Anordnung auch auf das obere Maasswerk anzuwenden.

Geht unsere Kunst bei dem Maasswerk fast in entgegengesetzter Richtung wie die englische, so giebt es andere Punkte, wo beide sich nähern. Namentlich gehört hierher die Wölbung. In Frankreich blieb man bei dem einfachen Kreuzgewölbe; in Deutschland zeigt sich an kleineren Gebäuden schon im Anfange, an grösseren doch etwa um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Vorliebe für Vermehrung der Gewölbrippen, nur dadurch von der englischen Weise verschieden, dass die dort unerlässliche Longitudinalrippe hier selten oder doch nur mit untergeordneter Bedeutung vorkommt. Zum Theil hing diese neue Wölbungsart mit der Hallenform zusammen; in ihren weiten Räumen, wo aller näher gelegene Schmuck fortfiel und der Blick durch den Pfeiler sofort mit dem Gewölbe in Verbindung gesetzt wurde, war es natürlich, dass man dem Auge gern ein reicheres,

*) Indessen fand diese Form sofort an dem Glockenhause von St. Katharina ohne solchen Zweck Nachahmung. Kallenbach, Taf. 38.

der Veränderung fähiges Bild darbieten wollte. Dazu mochten auch technische Gründe kommen. Die Uebertragung der gothischen Wölbung auf die Hallenkirche war denn doch nicht ohne Bedenken. Der bedeutende Gegendruck, den die Seitenschiffe und die Strebebögen gaben, fiel hier fort, und den nun viel höheren Pfeilern wurde eine viel stärkere Last zugemuthet. Wir finden daher im Anfange noch mannigfache Versuche, von dem gewohnten System so viel wie möglich beizubehalten. Am Dome zu Minden liegen die Kapitäle sehr tief und in verschiedener Höhe, so dass die mächtigen Gewölbrippen sehr hoch ansteigen; im Dome zu Meissen hat der Meister sogar noch einen Ueberrest der Seitenwand beibehalten. Aber allmälig lernte man durch sorgfältige Berechnung den Gefahren und Schwierigkeiten auszuweichen, so dass man die Kapitäle aller Dienste in gleicher Höhe anbringen, die Pfeiler wirklich als einen gegliederten Körper darstellen und das Gewölbe etwas flacher halten konnte. Man bemerkte, dass dadurch die Beleuchtung des oberen Raumes befördert wurde und dass man an Arbeit und Kosten spare, ging daher auf diesem Wege immer weiter und suchte die Pfeiler immer schlanker zu gestalten. Dies führte darauf hin, zwischen die Kreuzgurten andere Rippen zu legen, um kleinere und minder lastende Kappen zu erhalten und den Druck der nun in Verbindung gebrachten Gewölbe besser auf die ohnehin stark gehaltenen Mauern zurückzuführen, wobei man dann obenein den heitern Anblick eines zierlichen Netzgewölbes gewann. Freilich musste dadurch der lebendige Organismus der aus den Pfeilern aufwachsenden Wölbung leiden; man hörte auf, die ganze Last auf einige wenige Punkte hinzuleiten, fand es bequemer, die Zwischenrippen unmittelbar gegen die Mauern auslaufen zu lassen, sie an den Scheidbögen in Verbindung zu bringen, entlastete also die Pfeiler, war aber auch versucht, die ganze Aussenwand stärker zu halten und der Wölbung mehr und mehr den Charakter einer flachen Bedeckung zu geben, so dass man von den Eigenthümlichkeiten des Kreuzgewölbes wenig übrig behielt. Indessen war das Gefühl für den kräftigen Aufschwung des ganzen architektonischen Organismus noch zu lebendig und man hatte durch diese neuen Erfahrungen nur Mittel gefunden, neue Arten kühn-

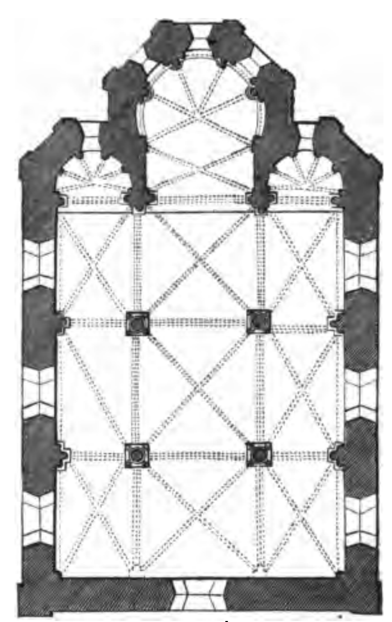
ster Wölbung meisterhaft herzustellen, von denen wir weiter unten einige Beispiele kennen lernen werden.

Eine andere Stelle, die nähere Betrachtung verdient, ist die Choranlage. Kein anderes Land hat in dieser Beziehung eine so grosse Mannigfaltigkeit aufzuzeigen, wie Deutschland. Zwar wurde ein Gedanke, der im romanischen und Uebergangsstyle die deutschen Architekten anhaltend beschäftigt hatte und an der Elisabethkirche zu Marburg auch in gothischer Form ausgeführt war, der Gedanke, durch gleiche Behandlung der Kreuzarme und des Chores eine reichere Gruppirung hervorzubringen, jetzt völlig aufgegeben. Die Kreuzarme wurden immer rechtwinkelig geschlossen und es handelte sich nur um die Gestaltuug des östlichen Schlusses; hier aber sind fast alle denkbaren Formen, von der einfachsten, der blos rechtwinkeligen Schlusswand, bis zu der reichsten, dem französischen Kapellenkranze, vertreten. Vorherrschend ist der einfache Polygonschluss, meistens aus dem Achteck, aber auch häufig aus dem Zehneck; daneben kommen aber in gewissen Gegenden häufig, in allen sporadisch gerade Chorwände oder auch viele reichere Formen vor. Obgleich man sich zu der breiten französischen Anlage nicht leicht entschloss, verhehlte man sich nicht, dass auch sie ihre Vorzüge habe, und die Versuche, diese, also die malerische Polygongruppe des Aeusseren, die wirksamere Beleuchtung und die Raumerweiterung des Inneren, mit der einfacheren deutschen Form zu verbinden, brachten eben jene Mannigfaltigkeit der Formen hervor.

Am nächsten lag es, neben der dem Mittelschiffe entsprechenden Polygonnische auch die Seitenschiffe polygonförmig abzuschliessen; schon der romanische Styl hatte durch die Zusammenstellung von drei halbkreisförmigen Conchen oft z. B. an der Stiftskirche zu Königslutter (Bd. IV, S. 79) sehr schöne Erfolge erreicht. Verwandelte man diese halbkreisförmigen Conchen überall in die von fünf Seiten des Achtecks begrenzte, also etwas mehr als halbkreisförmige Nische, so konnte die Zwischenwand zwischen den drei Nischen, so weit sie in das Innere fiel, fortgelassen und durch einen schlanken Pfeiler ersetzt werden, wodurch dann ein weitgeöffneter, durch zahlreiche verschieden gestellte Fenster hell und malerisch erleuchteter Chorraum entstand. Bei-

spiele sehr glücklicher Anordnungen dieser Art geben die Kirchen zu Arnstadt in Thüringen, zu Lüdinghausen, St. Lambert zu Coesfeld in Westphalen und endlich die Kirche zu Werben in der Mark*). Bei grösseren Dimensionen war indessen, wie dies der Stephansdom in Wien beweist, eine solche Anlage nicht wirksam genug.

Dies führte darauf, die Polygonschlüsse nicht aus dem Achteck, sondern aus dem Zehnecke zu bilden und zwar so, dass der Chor sieben, die beiden Seitenkapellen je fünf Seiten desselben erhielten, wobei dann zwar die Zwischenwand nicht leicht fortbleiben konnte und die Räume nicht unmittelbar zusammenhingen, dennoch aber das Ganze durch die grosse Zahl der Fenster und besonders der Chor durch seine Erweiterung über die Breite des Mittelschiffes hinaus in sehr glänzender und eigenthümlicher Beleuchtung erschien. Auch dies Motiv war in der That im romanischen Uebergangsstyle an der kleinen Kirche zu Ramersdorf (jetzt auf dem Friedhofe zu Bonn) wenigstens annähernd vorgekommen, aber es gewann doch durch die Gruppirung der Polygonformen, besonders auch im Aeusseren, eine höhere Bedeutung. Beispiele solcher



Kirche zu Ramersdorf.

*) Puttrich, Abth. I, Bd. I, Serie Schwarzburg, Taf. 5 und 8 a. — Lübke, Westphalen, Taf. 23, S. 292 und 289. — Auch die Petrikirche in Görlitz (Puttrich II, 2, Serie Lausitz) und die Kirche zu Demmin in Pommern (Kugler kl. Schr. I, 720) gehören hieher. — An der Marienkirche zu Mühlhausen (Puttrich in demselben Bande) ist die Annäherung der Kapellen an den Chor zu unvollkommen.

Anlagen sind die Wiesenkirche und (mit geringer Abweichung) die Petrikirche in Soest, die Marktkirche zu Hannover u. a.*). Auch findet sich die Anlage der erweiterten Chornische mit sieben Seiten des Zehnecks doch ohne Nebenchöre, einige Male in Ziegelbauten, so an den Johanniskirchen zu Brandenburg und zu Stettin, und in der Klosterkirche zu Berlin**), überall bei einer einschiffigen Anlage dort der ganzen Kirche, hier wenigstens des Chores. Am Münster zu Aachen hat der Chor sogar neun Seiten des Vierzehnecks.

Eine noch reichere und im Aeussern der Wirkung des Kapellenkranzes noch näher kommende Erscheinung giebt dann jene Art des Chorschlusses, von der ich schon in der vorigen Epoche (Bd. V, S. 548) gesprochen habe und die sich von der bisher geschilderten dadurch unterscheidet, dass die Seitenkapellen nicht wie dort der Chornische parallel, sondern diagonal gestellt sind, so, dass ihre Grundlinien der Diagonale der Seitengewölbe entsprechen. Auch in der gegenwärtigen Epoche wurde diese Form wiederholt; wie St. Victor in Xanten haben auch St. Martin in Ypern und der Dom zu Kaschau in Ungarn je zwei, und wie die Kirchen von Oppenheim und Ahrweiler, ausser der früher erwähnten von St. Gengoul in Toul noch St. Nicolaus zu Anclam in Pommern und St. Lambertus zu Münster (diese jedoch in unvollständiger Ausführung) je eine diagonal gestellte Kapelle auf jeder Seite des Chors***). Kapellen und Chor sind hier keineswegs immer aus demselben Polygone und mit gleicher Seitenzahl, sondern mannigfach verschieden aus dem Zehnecke und Achtecke zusammengestellt, und dies, sowie die grössere oder

*) Lübke, Westphalen, Taf. XXI und V. — Mithof, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, Heft 1.

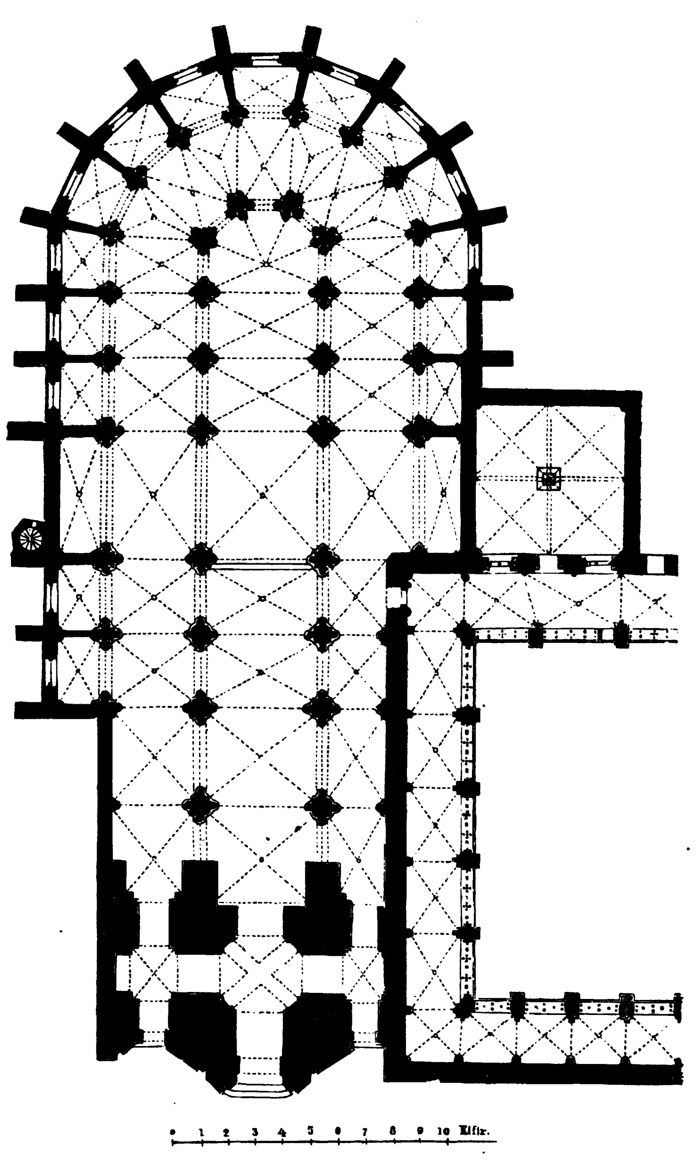
**) Adler, mittelalterliche Backsteinbauwerke, Taf. XIX. Kallenbach, Chronologie, Taf. 59. Kugler, kl. Schr. I, 102. Atlas Taf. 56, Nr. 7, eine Innenansicht der Berliner Kirche.

***) St. Martin in Ypern bei Schayes, Hist. de l'Arch. en Belgique II, 58. Der Dom zu Kaschau in Ungarn in den Mitth. d. k. k. Centr. Comm. II, 241. — St. Nicolas in Anclam bei Kallenbach Taf. 59, und Kugler kl. Schr. I, 723. — St. Lamberti zu Münster, Lübke Westphalen Taf. 23. Nach Grille de Beuzelin, Statistique monum. du Dép. de la Meurthe (Paris 1837) hat auch die Kirche St. Martin zu Pont-à-Mousson (1354) in Lothringen eine ähnliche Choranlage.

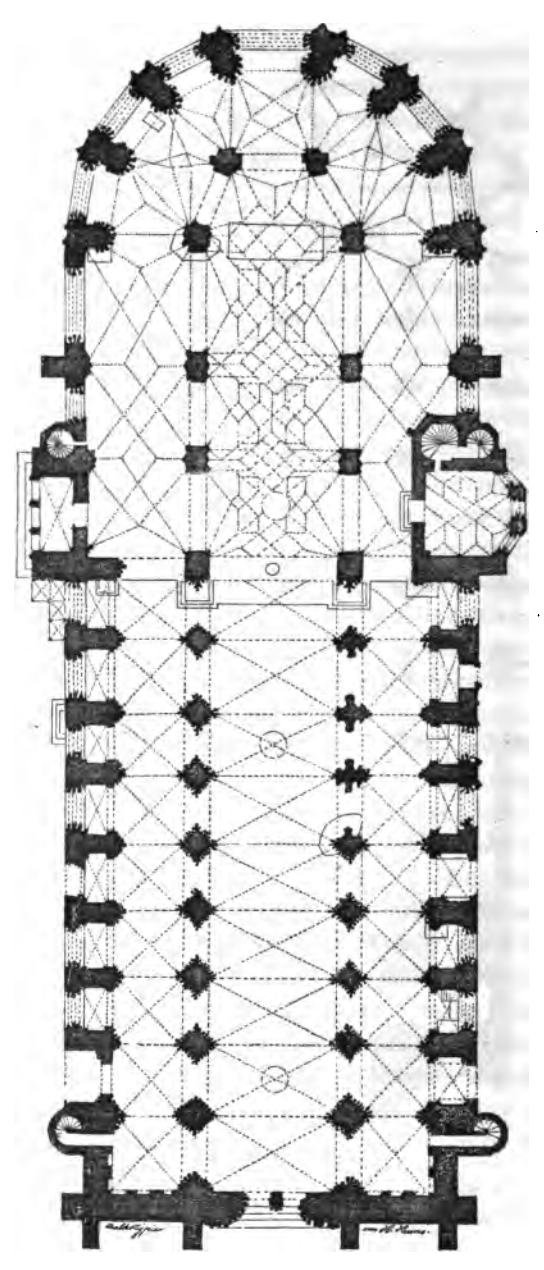
geringere Höhe der Kapellen, im Verhältniss zum Chor bringt feinere Veränderungen hervor, auf die ich hier nicht weiter eingehen darf. Es ist bemerkenswerth, dass diese Form, deren frühestes, ausserdeutsches Beispiel die Kirche St. Yved in Braine gegeben hatte, in so weit entlegenen Gegenden im Westen und im Osten des damaligen deutschen Reiches aber immer vereinzelt vorkommt.

Während in allen diesen Fällen der Chorraum selbst, gleichviel ob Nebenchöre vorhanden sind oder nicht, unmittelbar von den Aussenmauern begränzt ist, findet sich eine sehr grosse Zahl von Kirchen, bei denen er, wie in Frankreich, von freistehenden Pfeilern umstellt und also von einem Umgange begleitet ist; ja dies wird im Laufe dieser Epoche bei allen grösseren Kirchen das Gewöhnlichere. Allein nur selten und nur bei den prachtvollsten Anlagen, wie an den Domen zu Köln, Prag, Augsburg und am Münster zu Freiburg ist das französische System vollständig angewendet, in allen übrigen Fällen mit einer grösseren oder geringeren Beschränkung. Nur bei einer kleinen Gruppe geographisch verbundener Kirchen, die ich als Ausnahme nachher besprechen werde, ist diese Beschränkung so gering, dass dennoch Umgang und Kapellen vorhanden sind und diese einzeln und polygonförmig heraustreten. In der Regel besteht entweder nur ein blosser Umgang oder derselbe ist zwar von kleinen Kapellen begleitet, die aber nur zwischen den Strebepfeilern der Schlussmauern angebracht sind und nicht mit einem eigenen Polygon, sondern blos mit einer geraden Wand, mit einer Seite des grossen, durch den ganzen Umfang gezeichneten Polygones schliessen. Beides kommt sowohl mit hallenartiger Anlage des Chors, als bei der Herumführung niedriger Seitenschiffe vor; und zwar dies letzte an der schönen St. Barbarakirche zu Kuttenberg in Böhmen und an der Marienkirche zu Stralsund mit eingeschobenen kapellenartigen Räumen, am Münster zu Basel, an der Pfarrkirche zu Bamberg und an der Marienkirche zu Osnabrück ohne solche*). Es bleibt in einigen dieser Fälle zweifelhaft, ob nicht die Anle-

*) Mittelalterliche Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates I, Taf. 28 ff. Kugler kl. Schr. I, 749. Beschreibung der Münsterkirche zu Basel (1842). Lübke Westphalen Taf. XIX.



Klosterkirche zu Zwetl.



St. Lorenz in Nürnberg.

gung eines Kapellenkranzes beabsichtigt und nur in Folge localer Beschränkung durch Abschüssigkeit des Terrains oder durch die Strassen der Stadt unterblieben ist. Hallenartige Chorumgänge kommen an den ältesten Hallenkirchen nicht vor, und zwar wohl mit Recht, indem der einschiffige Chor mit seinen engeren und dichteren Fenstern einen günstigeren Gegensatz gegen das weiträumige und weniger beleuchtete Langhaus bildet. Später dagegen gab man auch hier der Neigung für weite hallenförmige Räume nach. Ausserdem aber fügte man gern den Hallenchor älteren Kirchen mit niedrigen Seitenschiffen an, um dadurch ohne gänzlichen Neubau grössere und luftigere Räume zu gewinnen. Die Anlegung besonderer Kapellen war dabei entbehrlich, indem man die hohen Umgangsmauern gern so weit wie möglich hinausführte und in ihnen Raum genug zur Aufstellung von Altären hatte. Nur ausnahmsweise, z. B. bei der Cistercienserkirche zu Zwetl in Oesterreich*) nach den besonderen Bedürfnissen des Ordens, fügte man grössere Kapellen hinzu, häufiger dagegen zog man nicht blos im Chore, sondern in der ganzen Kirche die Strebepfeiler in das Innere und brachte zwischen ihnen, wie dies in der Heiligenkreuzkirche zu Gmünd und in einigen Hallenkirchen des Ziegelbaues, besonders in der Mark Brandenburg, der Fall ist, kleine und niedrige kapellenartige Räume an. Eines der ältesten Beispiele der Erbauung eines hallenartigen Chors an einer älteren Kirche mit niedrigen Abseiten ist die Sebalduskirche zu Nürnberg (1361), der dann später die Lorenzkirche daselbst, die Franziscanerkirche zu Salzburg, die Pfarrkirche zu Botzen, die grosse Marienkirche zu Lippstadt u. a. folgten**). Die Zahl der eigentlichen Hallenkirchen mit gleichhohen Chorumgängen ist sehr gross; zu den ältesten mögen die Godehardskirche zu Brandenburg (1324—1346) und die schon genannten Kirchen zu Zwetl (1343) und zu Gmünd (1351) gehören, von den späteren will ich nur die Katharinenkirche zu Unna (1389—1396), St.

*) Der Grundriss S. 241 nach d. mittelalt. Kunstdenkm. d. öst. Kaiserst. II.

**) Die beiden Nürnberger Kirchen u. a. bei Rettberg, Kunstleben, S. 39 und 18, — Salzburg im Jahrb. d. k. k. Centr. Commiss. II, 37. — Botzen in den Mitth. derselben II, 98 ff. — Lippstadt bei Lübke Westphalen, Taf. X und S. 156.

16*

Georg zu Dinkelsbühl, die Stadtkirche zu Zerbst*) nennen; besonders häufig ist diese Chorform in der Mark Brandenburg. Bei der Anlage des Kapellenkranzes bildete man gewöhnlich die von den Kapellen durchbrochenen Seiten des Umganges denen des inneren Schlusses gleich und concentrisch, meistens mit fünf Seiten des Zehnecks**). Bei dem hallenartigen Umgange wäre diese Pfeilerstellung für den inneren Schluss zu enge gewesen; man wählte daher für ihn gewöhnlich drei Seiten des Sechs- oder Achteckes, für den äusseren aber, theils um die Gewölbe besser zu stützen, theils um die Wände zu brechen und das Aeussere belebter zu machen, ein vielseitigeres Polygon. Er hat z. B. an St. Godehard und St. Katharina in Brandenburg und an der Kirche in Amberg fünf, in Dinkelsbühl sogar (mit unschöner Verlegung eines Pfeilers in die Längenachse) sechs Seiten des Zwölfeckes, an den beiden Nürnberger Kirchen sieben theils des Sechszehn-, theils des Vierzehneckes. In Zerbst steigt die Seitenzahl des Umganges auf neun, in Kuttenberg sogar auf fünfzehn, wobei denn die Polygonform fast in den Kreis übergeht. An der Franciscanerkirche in Salzburg (freilich erst von 1470), wo der Architekt überhaupt nach der höchsten Steigerung des Luftigen und Leichten strebte, und in der Spitalkirche zu Meran***) steht am Schlusse sogar ein einzelner Pfeiler, der mit den beiden letzten der Reihe ein gleichseitiges Dreieck bildet, während die Aussenmauern fünf Seiten des Zehneckes darstellen. An der Frauenkirche zu München stehen dagegen die beiden Schlusspfeiler zwar etwas näher wie die der ganzen Reihe, aber doch zu weit von einander um den Eindruck eines inneren Schlusses zu geben, so dass von einem Parallelismus mit den fünf Seiten des Zehneckes am äusseren Schlusse noch weniger die Rede sein kann. Nur an den westphälischen Kirchen in Osnabrück, Unna, Lippstadt und dann wie-

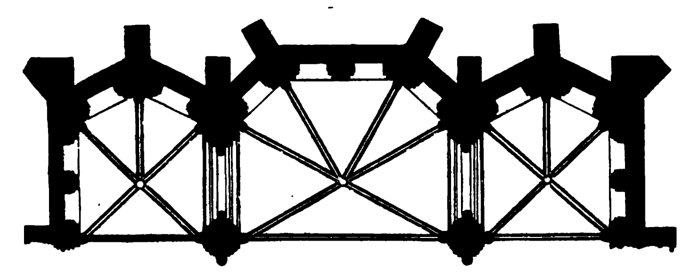
*) Unna bei Lübke Seite 271 und Taf. XIX. — Zerbst bei Puttrich I, 1, Taf. 2, 3, 5. — Dinkelsbühl und Amberg bei Wiebeking Taf. 51 und 61. — Brandenburg bei Adler Taf. XI und XVIII.

**) Vergl. den Grundriss des Domes zu Antwerpen oben S. 152, oder den weiter unten folgenden des Domes zu Prag.

***) D. Kunstbl. 1858, S. 101. In dem durch Peter von Gmünd erbauten Chore der Bartholomäuskirche zu Collin scheint dieselbe Anlage gewesen zu sein. (Grueber in den Mittheil. d. k. k. Centr. Comm. I, 221.)

der in Botzen in Tyrol ist auch der äussere Schluss wie der innere dreiseitig.

In mehreren Fällen hält die Anlage gewissermaassen die Mitte zwischen dem Umgange, und dem einfachen Schlusse durch eine rechtwinkelige oder polygonförmige Mauer. Dahin gehört die in den Ländern des Ziegelbaues nicht ganz seltene Anordnung, dass das Mittelschiff mit einer rechtwinkeligen, die Seitenschiffe aber mit einer diagonal gestellten Wand abschliessen, so dass das Ganze einen dreiseitigen, aber wegen der grösseren Breite der mittleren Seite sehr schwerfälligen Abschluss giebt. Dagegen findet sich an der Marienkirche zu Prenzlau ein sehr sinnreicher Versuch der Verschmelzung des Polygonschlusses mit der geraden Schlusswand. Jedes Schiff hat näm-



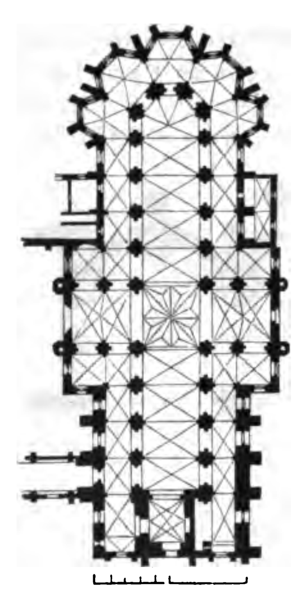
Marienkirche zu Prenzlau.

lich seinen Polygonschluss, aber alle mit gleicher Tiefe, indem die Nische des Mittelschiffes dreiseitig aus dem Achtecke, jedoch mit verkürzten Schenkeln und also sehr flach, die der Abseiten zweiseitig und so gebildet ist, dass ihre Ostspitze mit der Schlussseite des Mittelschiffes in derselben Linie liegt, wodurch es denn möglich geworden ist, diese verschiedenen vortretenden Theile im Aeusseren durch Bögen zu verbinden, ihnen ein gemeinsames Dach und einen gemeinsamen reichgeschmückten Giebel zu geben und so die Vortheile der einfachen rechtwinkeligen Schlusswand mit der Mannigfaltigkeit eines reichen Polygonschlusses zu verbinden*). In zwei Fällen endlich, beide Male in Oesterreich, an Cistercienserkirchen und unter dem Einflusse der

*) Kallenbach Taf. 58, 59. Andere Vorzüge dieses glänzenden Baues sind unten zu erwähnen.

Bausitten dieses Ordens, finden wir die Anordnung eines weiten Chorumganges, jedoch mit rechtwinkeligem Schlusse, an der Kirche zu Lilienfeld und an der zu Heiligenkreuz; hier, obgleich das ältere Langhaus niedrige Abseiten hat, in Hallenform.

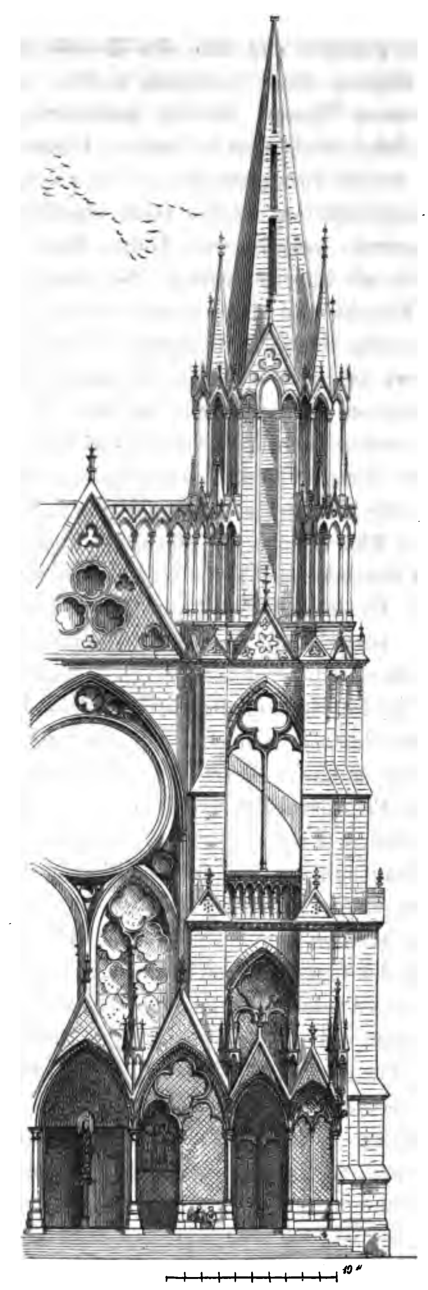
Endlich ist dann noch der Chorform zu erwähnen, welche der französischen Form des Kapellenkranzes sich zwar nähert, aber nicht völlig gleicht, sondern sie, ganz wie wir es an einigen niederländischen Kirchen gefunden haben, in der Art verkürzt, dass Umgang und Kapellen zusammengezogen, der Umgang schmal, die Kapellen flach gehalten sind, und dass jede der letzten mit der daran anstossenden Abtheilung des Umganges unter demselben Schlussstein überwölbt ist. Ich habe schon oben bemerkt, dass diese Anordnung sich nur an einer Gruppe benachbarter und verwandter Kirchen in einigen Küstenländern der Ostsee, hauptsächlich im Mecklenburgischen findet, und dass sie dahin von den Niederlanden eingeführt zu sein scheint, und verschiebe die nähere Betrachtung dieses Provinzialismus bis dahin, dass wir in unserer Uebersicht in jene Gegenden kommen.



Dom zu Schwerin.

Wie der Chor für den inneren Gebrauch, ist der **Thurm** für die äussere Erscheinung vielleicht der wichtigste Theil, und gerade dieser erhielt im Laufe dieser Epoche seine volle, für den Geist der deutschen Schule characteristische Entwickelung. An keiner anderen Stelle des Gebäudes tritt die ideale Seite der Architektur so in den Vorgrund, die Rücksicht auf Bedürfniss und Nothwendigkeit so sehr zurück, wie bei den Thürmen. Käme es blos darauf an, ein Gerüst für weithinschallende Glocken zu schaffen, so würde ein Aufsatz auf dem Giebel, wie man ihn an Klosterkirchen gewisser Orden und im Orient oft

findet, oder wenn dies nicht genügte und man den Zweck der Umschau oder der Vertheidigung damit verbinden wollte, ein einfacher, gerade geschlossener Thurm, wie die italienischen, ausgereicht haben. Allein dabei blieb man in unseren Ländern nicht stehen. Der Thurm wurde vorzugsweise in seiner symbolischen Bedeutsamkeit aufgefasst; er sollte recht eigentlich über das Nützliche hinausgehen, zeigen, dass Gottes Ehre in dieser Gemeinde mehr gälte als blosser Nutzen. So stand es schon in der romanischen Epoche und schon damals finden wir dies Gefühl nirgends so lebendig wie in Deutschland; in keinem anderen Lande sind die mit zahlreichen, sinnvoll geordneten Thurmgruppen gezierten Kirchen so häufig wie bei uns. Eine Steigerung, aber auch eine andere Richtung, erhielt dies Gefühl in der Gothik; denn da hier derselbe symbolische Gedanke das ganze Gebäude durchdrang, alle Höhenmaasse steigerte, auf allen Punkten gipfelte, musste der Thurm noch viel mächtiger hinaufstreben. Die Gruppirung in romanischer Weise war hierbei entbehrlich, dagegen war die Gestaltung des Thurmes sehr viel wichtiger, damit er als die ausgezeichneteste Erscheinung des ganzen Gebäudes jenes Lebensprincip desselben recht kräftig ausspreche. Dies lag so sehr im System der Gothik, dass der Thurmgedanke eigentlich mit demselben heranwuchs und daher in Frankreich, dem Entstehungslande dieses Systems, schon frühe in seinen wesentlichen Erfordernissen verstanden war. Es ist der Gedanke einer allmäligen Verjüngung, welche anfangs kaum bemerkbar, weiter hinauf mit wachsender Beschleunigung zunimmt und am Fusse des Helms so weit gesteigert ist, dass sie zur directen Zuspitzung werden kann. Eine weitere Folgerung daraus ist dann, dass der Gegensatz zwischen dem senkrechten viereckigen Unterbau und dem pyramidalen achteckigen Helm durch ein zwar senkrechtes aber schon achteckiges Stockwerk vermittelt und jeder dieser drei Theile nicht nackt dem anderen aufgesetzt werde, sondern aus ihm herauswachse, so dass der Anfang des achteckigen Stockwerks von den Fialen der vier Ecken des Unterbaues, und der Anfang der Pyramide des Helms von den Giebeln oder sonstigen Abschlüssen des senkrechten Achtecks begleitet ist. So weit war man in Frank-



S. Nicaise in Rheims.

reich schon im zwölften Jahrhundert*) und das dreizehnte hatte nur die Aufgabe, die bisher in einfachen schlichten Massen gleichsam skizzirte Anordnung feiner zu durchbilden. Das wurde denn auch begonnen; an der Kathedrale von Laon ist jenes achteckige Stockwerk schon höher mit schlanker Schallöffnung und von tabernakelartig über einander gestellten Streben begleitet, an St. Nicaise in Rheims dasselbe System, aber bei Weitem schöner, mit höchster Anmuth ausgeführt; an der Kathedrale von Rheims endlich ist die ganze Gestaltung jenes Achtecks eine unübertroffene Verbindung von Kraft und Leichtigkeit. Aber nur jener kleine, zierliche, jetzt leider zerstörte Bau von St. Nicaise hat seinen einfachen Helm bekommen; was

*) Vergl. bei Viollet-le-Duc a. a. O. Vol. III, s. v. clocher, die gründliche und überzeugende Ausführung dieser frühen Entwickelung des Thurmes in Frankreich.

die Meister jener Kathedralen auf den kolossalen Unterbau setzen wollten, wissen wir nicht. Und ebenso und noch schlimmer erging es den meisten anderen grösseren Kirchen Frankreichs; diese Aufgabe, als die letzte des ganzen Baugeschäftes fiel gerade in die obengeschilderte Zeit der Erschlaffung. Die Thurmbauten blieben daher, einige wenige ausgenommen, die im sechszehnten Jahrhundert, in der letzten Stunde der absterbenden Gothik, ihre Spitze erhielten, in dem Zustande wie sie gerade damals bei der Unterbrechung des Baues waren. In England war, wie wir gesehen haben, der Eifer für Thurmbauten erst in dieser Epoche erwacht und erlosch auch mit ihr, nur dass die englische Ordnungsliebe aus der Noth eine Tugend machte, und den Thurm, statt ihm die Spuren des Unvollendeten zu lassen, mit einer Balustrade und Eckfialen krönte, was, da es dem Systeme des Perpendicularstyls zusagte, demnächst auch bei neuangelegten Thürmen gleich von Anfang an beabsichtigt wurde.

Anders die Deutschen; ihre Begeisterung für den gothischen Styl wurde erst da recht warm und allgemein, als der Bau in das Stadium des Thurmbaues kam. Freilich waren auch bei uns die Plane zu kühn angelegt; die Zahl der angefangenen Thürme übersteigt auch hier die der vollendeten, ja die Schwesterthürme der Façade sind bei keinem grösseren Bau ganz zu Stande gekommen. Aber dennoch ist schon die Zahl, ich will nicht entscheiden ob der Thürme überhaupt (denn in einigen Gegenden Frankreichs, in der Normandie und in den westlichen Provinzen scheinen einfache, aber zierliche Thurmhelme sehr häufig), wohl aber die der reichen, ausgezeichneten Thürme in Deutschland unbedingt grösser als in irgend einem anderen Lande. Man braucht nur an die Thurmriesen von Strasburg, Wien, Landshut, Freiburg, an Meissen, Esslingen, Thann im Elsass, Strassengel in Steiermark, an die Dome von Frankfurt am Main, Basel, Magdeburg, an St. Andreas zu Braunschweig, St. Lambertus zu Münster, die Stiftskirche zu Aschaffenburg bis herab zu der Liebfrauen-Kapelle zu Würzburg und dem Thürmchen im Kloster Bebenhausen zu erinnern, um ein Bild unseres Reichthums zu geben. Die Vollendung fällt allerdings bei den meisten dieser Thürme erst in das fünfzehnte oder sechszehnte Jahrhundert,

und sie tragen mehr oder weniger in den Details die Spuren des Verfalls, aber die Anlage und der Grundgedanke gehören dieser Epoche an und zu ihren bedeutendsten Leistungen.

Vergleichen wir zuerst, um mit dem Aeusserlichsten zu beginnen, die Höhenmaasse, so unterliegt es keinem Zweifel, dass Deutschland mit Einschluss der in dieser Beziehung hierher gehörigen, oben besprochenen Niederlande alle anderen Länder übertrifft. Die Thürme von Strasburg*), Antwerpen, Wien, Landshut und der Marienkirche zu Lübeck erheben sich weit über 400 Fuss (452, 444, 435, 421, 431); die von St. Andreas in Braunschweig und St. Elisabeth in Breslau kamen, ehe sie von Unfällen zerstört wurden, diesen Maassen sehr nahe, ebenso noch jetzt der freilich nicht schöne Centralthurm des Mainzer Domes (390) und der schönste aller unserer Thürme, der von Freiburg (385). Die Thürme des Frauenmünsters zu München, des Domes zu Magdeburg, der Ansgarikirche zu Bremen und des Domes zu Utrecht gehen mehr oder weniger über 320 Fuss hinaus. Die Thürme von Ulm und Köln endlich sollten nach den vorhandenen Rissen bis auf ungefähr 475 Fuss steigen und die gewaltigen Thurmanlagen von Mecheln und Löwen beabsichtigten eine noch grössere Höhe. In England dagegen erreicht selbst der höchste der mit einem Helme gekrönten Thürme, der von Salisbury, noch nicht die Höhe von 400 Fuss unseres Maasses**), und schon die ihm nächst hohen, Norwich und Lichfield (304 und 244) fallen gewaltig ab. Es ist wahr, dass unter den übrigen, helmlosen Thürmen einige durch ihre gewaltige Masse imponiren, aber abgesehen davon, dass diese Wirkung denn doch die eines zum Abschluss geführten Thurmes nicht ersetzen kann, erreichen die höchsten dieser Thürme, der mittlere der

*) Es versteht sich, dass Strasburg eben sowohl wie Metz in dieser Epoche nur zu Deutschland, nicht zu Frankreich gerechnet werden darf.

**) Ich habe der Vergleichung halber das englische Maass, nach welchem die drei genannten Thürme auf 404, 313 und 252 Fuss angegeben werden, auf rheinländisches reducirt. Die Messung der Thurmhöhen ist bekanntlich schwierig und giebt oft sehr abweichende Resultate; ich bin dabei den mir möglichst zuverlässig scheinenden Angaben gefolgt, so dass, wenn auch nicht jede einzelne Zahl, doch das Verhältniss der verschiedenen Bauten zu einander im Ganzen richtig angegeben sein wird.

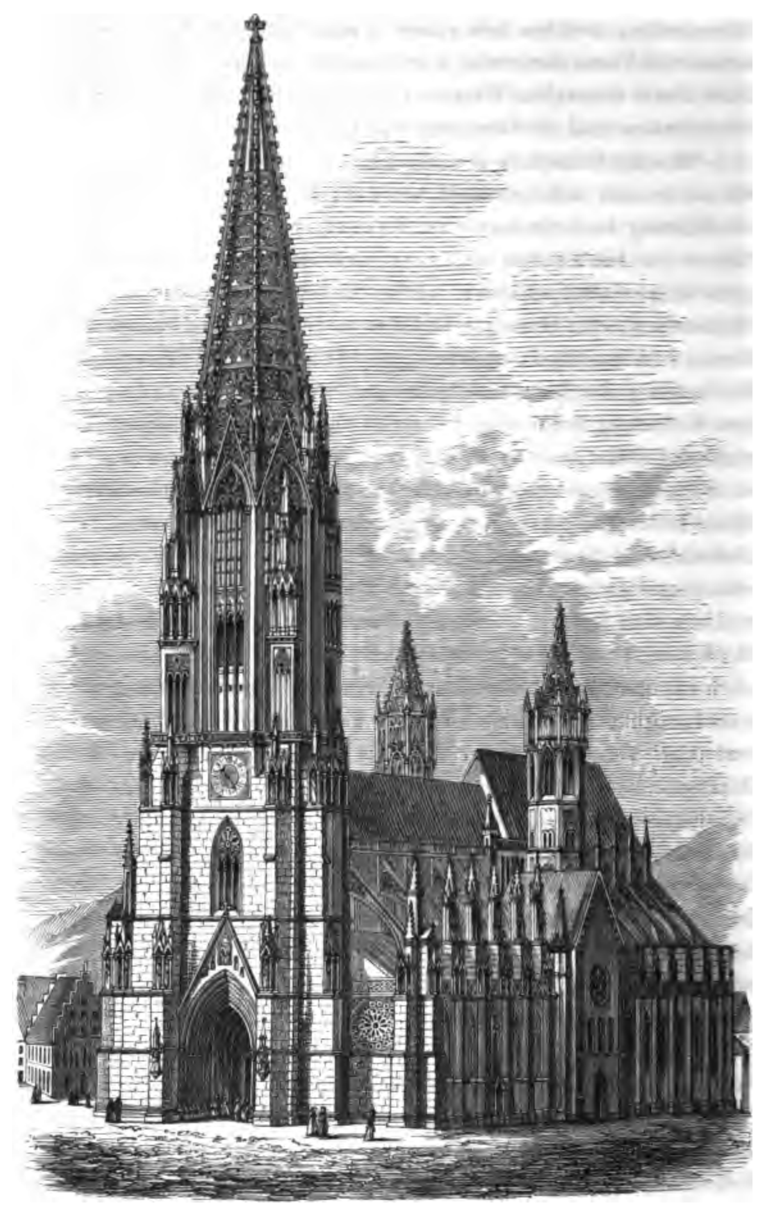
Kathedrale von Lincoln und die von Boston und Fotheringhay nur etwa 230 Fuss, also ungefähr eben so viel wie die unvollendeten Thürme von Notre-Dame von Paris und nur 25 Fuss mehr als die Plattform des Strasburger Münsters, auf welcher dann erst der obere Theil des Thurmes und zwar mit der ganzen Höhe jener englischen Thürme aufsteigt. In Frankreich fehlte der Sinn für die Bedeutung des Höhenmaasses gewiss nicht, aber die Ausführung blieb hinter der Absicht zurück. Die beiden Westthürme der Kathedrale von Chartres sind die einzigen von einigermassen beträchtlicher Höhe, der nördliche, erst im sechszehnten Jahrhundert ausgeführte 360 Fuss, der andere, ältere nur wenig kleiner; nach ihnen kommen aber sogleich die der Kathedrale von Rodez im südlichen Frankreich, und die von Bayeux und Coutances in der Normandie mit einem Höhenmaasse von 224 bis 240 Fuss. Freilich beabsichtigten die Meister der Kathedralen von Paris, Amiens und Rheims Grösseres, aber die Thürme der ersten sind nur bis auf 230 Fuss hinaufgeführt und die beiden anderen erreichen dies Maass noch nicht.

Ein anderer, thatsächlich eben so unbestreitbarer, aber freilich seinem ästhetischen Werthe nach verschieden beurtheilter Vorzug der deutschen Thurmbauten ist die feinere und reichere Ausarbeitung des Details. An sämmtlichen englischen Thürmen und an den französischen mit Ausnahme von zwei oder drei der im sechszehnten Jahrhundert ausgeführten, ist der Helm völlig als pyramidales Dach behandelt und nur oben mit Stäben und Krappen auf den acht Ecken und mit Horizontalleisten und Fenstern oder kreisförmigen Oeffnungen verziert. Den deutschen Meistern genügte dies nicht, und sie kamen auf den kühnen Gedanken, ihn ganz aus durchbrochenem Maasswerk zu bilden, wo denn die Fiction innerer Stockwerke völlig fortfiel und die Horizontalbänder nur die Aufgabe hatten, die acht grossen Stäbe der Ecken und die Maasswerkfüllung zusammenzuhalten. Man hat diesen Gedanken getadelt, weil es widersinnig sei, ein Dach durchbrochen zu bilden; allein in der That bedurfte es hier keiner wahren Bedachung. Die unteren, die Glockenstube enthaltenden, Räume mussten ohnehin schon durch eine feste Wölbung geschlossen werden, welche als Dach dient; mit dieser hatte der Thurm seinen eigentlichen

Zweck erfüllt, und sofern es blos auf Zweckmässigkeit ankam, hatten die Engländer ganz recht, hier aufzuhören. Die Aufgabe war also eine rein ästhetische; wie der Körper der Kirche in der Dachschräge, wie jeder Strebepfeiler in seinen Fialen musste auch der Thurm einen völligen, aus seiner Gestalt hervorgehenden Abschluss erhalten; über allen jenen Spitzen durfte hier nicht plötzlich eine Horizontallinie das weitere Aufsteigen abschneiden. Freilich kann man dann weiter fragen, ob es auch bei diesem ästhetischen Gesichtspunkte nicht würdiger und kirchlicher gewesen wäre, auch diesem Abschlusse, wie allen anderen, die kräftige und einfache Gestalt geschlossenen Mauerwerks zu belassen; allein diese Frage wird nicht unbedingt, sondern nur mit Rücksicht auf die sonstige Auffassung des Gebäudes und besonders des Thurmes selbst zu beantworten sein. Die kolossalen, unmittelbar von dem verjüngten Unterbau aufsteigenden Pyramiden des englischen Styls ganz zu durchbrechen, wäre thöricht gewesen; auch auf den französischen Kirchen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts mit ihrer volleren und breiteren Haltung mochte der geschlossene Helm passender sein. In Deutschland hatte man aber schon in der Uebergangszeit die Thürme gern luftig und durchsichtig gebildet, wie dies die beiden westlichen Thürme des Bamberger und der eine sehr ähnliche des Naumburger Domes beweisen. Kam nun im gothischen Style noch die Vorliebe für schlankere Massen und schon von unten aufsteigendes Stabwerk hinzu, so war es in der That geboten, die Spitze so leicht wie möglich zu halten. Dann aber war es auch ohne Verletzung architektonischer Würde und Solidität gestattet, der Poesie, welcher der schlanke Helm selbst seinen Ursprung verdankte, auch weiter nachzugehen und diese schlanke Gestalt, wie sie als Monument der Frömmigkeit zu Gottes Ehre weit über alle Dächer menschlicher Wohnungen, über alle Schlösser und Warten emporragte, auch reicher zu schmücken. War die ganze Kirche ein verkörperter Lobgesang, so durfte dieser wohl hier in Himmels Nähe in jubelnden Tönen schliessen. Dass die Stimme des Volkes diese Poesie als berechtigt anerkennt, bedarf keines Beweises; überall, wo ein solcher Thurm besteht, ist er der Stolz und die Freude der Einwohner. Aber auch der architektonische

Rigorismus, welcher mit einem Vorurtheile auf diese reichgeschmückte Form herantritt, wird dasselbe bei einer nicht geringen Zahl dieser deutschen Thürme vergessen, und die Schönheit der Verhältnisse und die Harmonie des Ganzen anerkennen.

Wo die Erfindung des durchbrochenen Helmes, wenn man sie so nennen will, gemacht worden, ist nicht überliefert, zur Ausführung kam sie zuerst am Freiburger Münster, wo der Thurm um 1300 schon weit vorgerückt war und wahrscheinlich nicht lange darauf vollendet wurde. Bei den Verhältnissen dieses Münsters zu dem Strasburger ist es nicht unwahrscheinlich, dass Erwin von Steinbach, welcher erst 1318 starb und dessen kühne Behandlung des Maasswerks an der Strasburger Façade ihn für jene Erfindung wohl eignete, dabei mitwirkte, und diese Vermuthung findet auch darin eine Bestätigung, dass einer der noch in Strasburg vorhandenen, nicht zur Ausführung gekommenen Risse bedeutende Aehnlichkeit mit dem Freiburger Thurme zeigt. Jedenfalls ist dieser, wie der früheste, so auch der schönste unter den ausgeführten Thürmen dieser Art in Deutschland. Nirgends sondern sich die drei Theile so klar wie hier, nirgends ist ihre Bedeutung so bestimmt ausgesprochen. Kräftig und einfach, aber doch mit dem herrlichsten Portale geschmückt, steigt der frei vor dem Langhause stehende Unterbau bis über den Dachfirst hinaus und trägt das hohe achteckige Glockenhaus, das unten reiches Maasswerk auf undurchsichtiger Mauer, oben aber weit geöffnete Schallfenster hat, und auch so den Gegensatz des festen Unterbaues und des luftigen Helmes in sich vermittelt, welcher demnächst ohne weiteren Absatz zwischen Fialen und Spitzgiebeln hoch emporschiesst, als ein luftiges Gerüst von acht pyramidalisch aufstrebenden Rippen, welche unten durch Horizontalbänder und wechselndes Maasswerk verbunden, hoch oben den kurzen Weg bis zur Spitze allein und frei durchleuchtet fortsetzen. Auf der Zeichnung ist die allzugrosse Höhe der beiden oberen Theile, von denen jeder fast dem Unterbau gleichkommt, auffallend, in der Wirklichkeit indessen und von unten gesehen wirkt die Verkürzung so bedeutend, dass man kein Missverhältniss spürt. Ueberhaupt kann man Einzelnes tadeln, aber das Ganze wirkt dessenungeachtet bezaubernd und erhebend. Auch erfreute sich

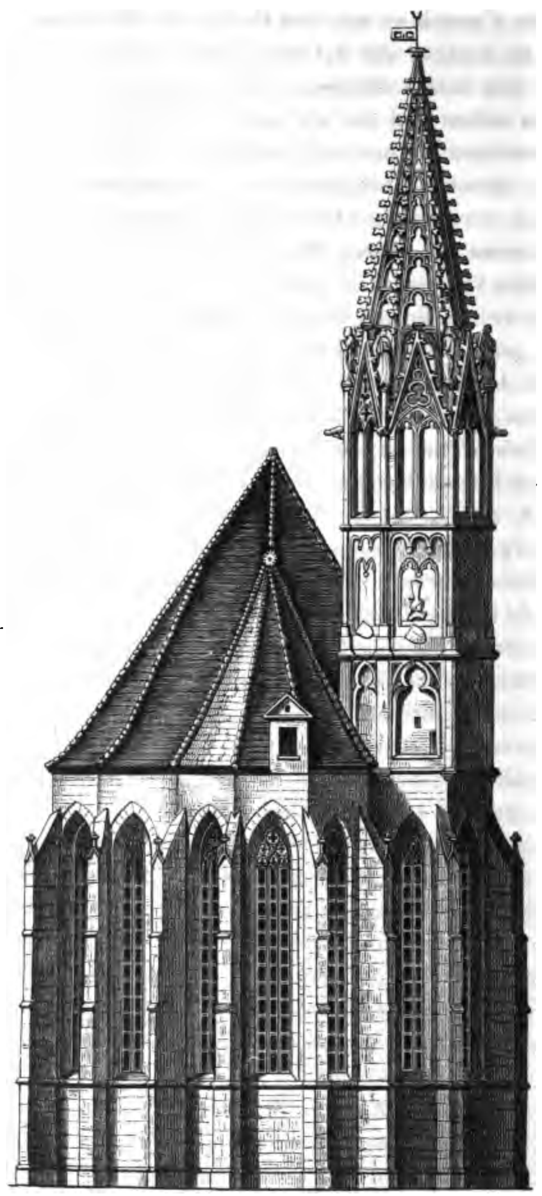


Münster zu Freiburg.

dieser erste Versuch so sehr des Beifalls der Bauhütten, dass er den meisten Anlagen der Art zum Vorbilde diente. So war es selbst bei den beiden riesigsten Thurmbauten, die Deutschland schmücken sollten und die wir nur in den glücklich erhaltenen alten Planzeichnungen besitzen, am Kölner Dom und am Ulmer Münster. Besonders bei jenem zeigt der berühmte Plan*), dass der Meister von denselben Grundsätzen ausging. Sind am Freiburger Thurme die oberen Theile mit Rechnung auf die Verkürzung dem Unterbau fast gleichgehalten, so überragt hier, wo das Ganze viel höher und also die Verkürzung viel stärker werden sollte, jeder obere Theil den unteren. Hat der ältere Meister das Maass des Schmuckes nach oben zu gesteigert, so hat der jüngere dies in viel höherem Grade thun müssen, da er nicht mit einem einfachen Thurme, sondern mit einer schon des Schmuckes bedürfenden Façade begann. Der Aufriss des Kölner Domes mag etwa 1350, also kaum ein Menschenalter nach der Vollendung des Freiburger Thurmes, gezeichnet sein, wo die Tradition noch eine ungebrochene war. Aber auch der des Ulmer Münsters, der vielleicht hundert Jahre später entstand, zeigt wenigstens noch im Wesentlichen dasselbe System, und ebenso finden wir es unter den wirklich zur Ausführung gekommenen und erhaltenen Thürmen, die freilich alle von viel geringerer Dimension sind, vorherrschend.

Der schönste unter ihnen, geographisch ziemlich nahe bei Freiburg, der der Liebfrauenkirche zu Esslingen, 1406 bis 1471 erbaut, weicht in den Verhältnissen in so weit ab, als der Unterbau fast die halbe Höhe des Ganzen einnimmt, der mittlere Theil dagegen viel kleiner ist als dort. Da der Unterbau nicht wie in Freiburg vom Boden auf freisteht, sondern von den Seitenschiffen eingeschlossen ist und also erst vom Dache an in kenntlicher Gestalt hervortritt, bezweckte die Verkleinerung des mittleren Stockwerks wahrscheinlich, dem Helme bei der mässigen Höhe, die der Bau nicht überschreiten sollte (230 Fuss), grössere Bedeutung zu geben. Auch an dem durchbrochenen Thurme des Doms zu Meissen, der gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts vollendet sein wird, ist das Achteck niedrig und überdies

*) Eine Abbildung der Façade nach Boisserée weiter unten.



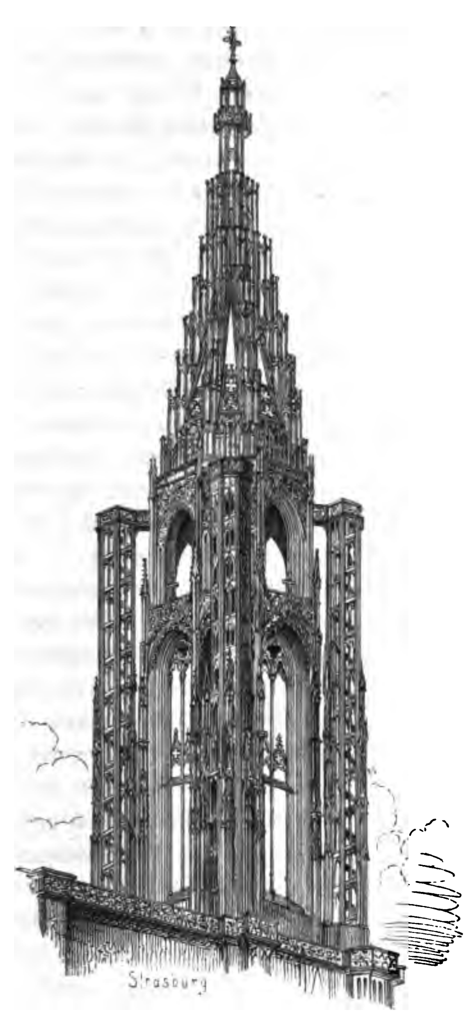
Kirche zu Strassengel.

mit stärkeren Mauern ohne Maasswerk, also fast eben so einfach wie der Unterbau gehalten, so dass erst mit der Gallerie leichtere Formen beginnen. Sehr viel schöner als dieser nordöstlichste aller durchbrochenen Thürme ist ein eben so weit nach Südosten vorgerückter, der der Kirche zu Strassengel in Steiermark, ebenfalls in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und zwar durch das Cistercienserkloster Rein, dem diese ehemalige Wallfahrtskapelle gehörte, erbaut. Er unterscheidet sich von jenen grösseren Thürmen dadurch, dass er, ohne viereckigen Unterbau auf einer Seitenkapelle des Chores stehend, gleich vom Boden in polygoner Gestalt anhebt und über dem Dache als volles Achteck in sehr einfachen, sogar noch mit dem Rundbogenfriese verzierten Stockwerken aufsteigt, über denen dann die höher angelegte Glockenstube mit den Giebeln ihrer zwölftheiligen Fenster den Kranz für den überaus leicht gehaltenen Helm bildet. Das Ganze erreicht nur die Höhe von 148 Fuss, ist aber gerade in seiner bescheidenen Haltung von vollendeter Anmuth. Das Höchste in dieser Beziehung leistet ein anderes Werk der Cistercienser, das Thürmchen, welches der Laienbruder Georg von Salmansweiler in den Jahren 1407 bis 1409 an der Klosterkirche zu Bebenhausen in Schwaben baute. Wirkliche Thürme sind bekanntlich den Cisterciensern untersagt, und der kunstreiche Mönch war daher angewiesen, nur einen s. g. Dachreiter auf der Vierung des Kreuzes zu errichten. Daran hat er sich denn auch gehalten, sein Thürmchen besteht blos aus der Glockenstube und dem Helm, beides zusammen 43 Fuss über dem Dachfirste aufsteigend, aber er hat ihm durch kluge constructive Berechnung und durch die Hinzufügung von acht schlanken freistehenden Fialen, welche die Ecken der Gallerie stützen, bei vollster Durchsichtigkeit aller Theile einen grösseren Umfang und eine Bedeutsamkeit zu geben gewusst, wie sie auch an viel mächtigeren Thürmen nicht häufig ist. Endlich ist noch der Thurm zu Thann im Elsass zu erwähnen, der ungefähr gleichzeitig mit dem des Ulmer Münsters erbaut sein muss und erst 1516 vollendet wurde, aber doch noch ziemlich reine Formen hat und durch seine leichte Erscheinung wohlthätig wirkt*).

*) Vergl. über Esslingen und Bebenhausen (Heideloff's) Kunst des Mittel-

Alle diese Thürme haben mit dem Freiburger sowohl die klare Sonderung der einzelnen Theile, als die pyramidalische Gestalt des Helmes gemein. Unter den anderen, welche davon abweichen, mögen die beiden berühmtesten voranstehen, der am Stephansdome zu Wien und der am Strasburger Münster, weil sie sich in entgegengesetzter Richtung davon entfernen. Der Wiener Meister, welcher den 1433 und zwar wahrscheinlich ganz nach dem ursprünglichen Plane vollendeten südlichen Thurm etwa um 1370 gründete, hatte den Pyramidalgedanken, das leichte Emporführen von unten auf, besonders ins Auge gefasst. Daher lässt er die gewaltigen Eckpfeiler schon sehr frühe in Fialen aufschiessen, sehr mässig sich verjüngen und diese Arbeit so anhaltend und so ruhig fortsetzen, dass sich kein bemerkbarer Absatz bildet und der Umriss des Ganzen im allgemeinen Ueberblick eine einzige steile Pyramide darstellt, an der man nur bei weiterer Prüfung die schwachen Abstufungen der einzelnen Theile wahrnimmt. Die Nachfolger Erwins von Steinbach dagegen, die von seinem Tode 1318 bis 1439 den Thurmbau des Strasburger Münsters fortsetzten, gefielen sich gerade in stärkster Betonung und Vervielfältigung horizontaler Absätze. Schon die obersten viereckigen Stockwerke der beiden Thürme, die nach Erwins Plan sich frei über der Kirche erheben sollten, haben sie verbunden und dadurch eine grosse Plattform erhalten, auf welcher das darauf folgende hohe und schlanke achteckige Glockenhaus ohne organische Verbindung mit den unteren Theilen steht. Dies Glockenhaus selbst ist nun zwar an sich schön und luftig gehalten und die vier Treppenthürmchen, welche als leichte Streben an den vier schrägen Seiten des Achteckes in durchsichtiger Spirallinie aufsteigen, sollten ohne Zweifel nicht, wie sie sich jetzt zeigen, am

alters in Schwaben; über Meissen Schwechten's bekanntes Werk und Puttrich Abth. I, Bd. II, über Strassengel die Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Jahrg. III, Mai und Juni, von Thann eine Abbildung in Chapuy moy. age pitt. Nro. 63. Der Aufriss von Köln ist bekanntlich von Moller zuerst publicirt und nebst dem von Ulm in Kallenbach's Chronologie Taf. 50 und 70 in bequemer Grösse gegeben. Eine nähere Vergleichung dieser und anderer Thürme würde hier zu weit führen; einige Beiträge dazu giebt Kallenbach in dem als Text zu seiner Chronologie gedruckten Hefte: Die Baukunst des deutschen Mittelalters (München 1847), S. 69.



Münster zu Strasburg.

Fusse des Helmes plötzlich abgeschnitten werden, sondern in Spitzthürmchen auslaufen. Aber jedenfalls war es Plan, und zwar wahrscheinlich ein Plan, mit dem der Erfinder sich sehr viel wusste, dass neben der Pyramide und an ihre sich verjüngende Schräge in senkrechten Abstufungen sich anschliessend, die Treppen fortgesetzt werden sollten, wodurch denn die acht Seiten selbst für das Auge des untenstehenden Beschauers kaum kenntlich sind und das Ganze nicht in einfacher gerader Linie, sondern in nicht weniger als sieben Abstufungen bis zur Spitze aufwächst. Ohne dem leichten Wunderbau seine Verdienste abzusprechen, wird man nicht anstehen, den klaren, einfachen Rhythmus des Freiburger Münsters sowohl dieser complicirten Gestalt, als der abstracten und immerhin etwas monotonen Bildung von St. Stephan in Wien weit vorzuziehen.

Besonders war die Verdunkelung der pyramidalischen Form des Helmes ein Verstoss gegen das gesunde architektonische Gefühl. Hatte er in seiner durchbrochenen Gestalt auch nicht mehr die Bedeutung eines wirklichen schützenden Daches, sondern nur die ästhetische des höchsten Abschlusses, so war doch schon eben dadurch bedingt, dass er die Form des Abschlusses erhalte, welche nach den Principien des Styles an allen übrigen Theilen vorkam, und es war gerade an dieser Stelle eine verletzende Willkühr, wenn man sie anders gestaltete. Allein die pyramidalische Form war für den jetzigen Geschmack zu einfach, man forderte Abwechselung und die noch erhaltenen Aufrisse verschiedener Bauhütten, besonders der Strasburger, zeigen, wie vielfache, wie abenteuerliche Entwürfe aufgestellt wurden *). Es kam dazu, dass der Geschmack sich immer mehr von der einfachen geraden Linie abwandte und concav oder convex aufsteigende Curven liebte. Hatte man den Portalen, Fenstern, Tabernakeln u. s. w. statt der einfachen Spitzgiebel geschweifte Spitzen gegeben, so war es ganz consequent, dass man auch den Thurm nach diesem Gesetz behandelte. Gewöhnlich gab man daher den Aussenlinien der Pyramide, wenn man sie beibehielt, eine leichte Schweifung, wie dies z. B. am Münster von Basel vorkommt; daneben kamen aber auch andere Bildungen vor, namentlich kuppelförmige. So hat an St. Maria am



Maria am Gestade zu Wien.

*) Vergl. die von C. W. Schmidt herausgegebenen Originalzeichnungen.

Gestade (Maria Stiegen) in Wien der gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erbaute Thurm eine aus schönem Maasswerk gebildete durchbrochene Kuppel, und auch der wahrscheinlich um 1480 gezeichnete, bis jetzt nicht vollständig ausgeführte Entwurf zur Bekrönung des Frankfurter Domes ergiebt eine, aber geschlossene Kuppel, auf welcher sich erst die leichte Spitze erheben sollte. Diese Form ging dann auch nach Frankreich über und findet sich an der kleinen Prachtkirche Notre-Dame de l'épine bei Chalons s. M. in sehr reicher Ausführung *). Am Dome zu Antwerpen hat man endlich in hässlichster Weise die Spitze ganz in einzelne Fialen aufgelöst, welche, durch Bögen gestützt und verbunden, von aussen nach innen zu treppenförmig überragen.

In Deutschland kommen, so viel ich mich erinnere, wirkliche Thürme dieser Art nicht vor, wohl aber sind ähnliche thürmende Maasswerkverbindungen als selbstständige kleine Zierbauten hier ganz besonders zu Hause. Dahin gehören zunächst die Hochkreuze, welche irgend ein frommer Stifter an den Landstrassen errichten liess, um den Wanderer zum Gebete zu veranlassen, von welchen ich nur das Kreuz von Godesberg bei Bonn vom Jahre 1333 und das unter dem Namen der Spinnerin am Kreuze bekannte kleine Monument bei Wien als die bekanntesten anführen will. Im Inneren der Kirchen aber übte sich diese thurmartige Architektur besonders an den sogenannten Sacramentshäuschen. Die Aufbewahrung der geweiheten und also nach der Lehre der Kirche in den heiligen Leib Christi verwandelten Hostie war bisher in kleinen Gefässen bewirkt, die theils, wenn nach alter Sitte der Altar von einem Tabernakel (Ciborium) bedeckt war, von demselben herabhingen und dann oft die Gestalt einer Taube hatten, theils auf demselben standen. Im vierzehnten Jahrhundert fand man dies nicht würdig oder nicht sicher genug, fing damit an, zu diesem Zwecke in der Nähe des Altars einen mit starker eiserner Thür versehenen Wandschrank

*) Maria am Gestade in den Mitth. der k. k. Centr. Comm. I, 149 u. 174, und II, 10 ff. — Frankfurt bei Moller Bd. I, und in Kallenbach's Chronologie Taf. 68. . N. D. de l'épine bei du Somérard, l'art au moyen age, und bei Fergusson a. a. O. S. 690.

anzulegen, dann aber, da gleichzeitig in Folge der Verbreitung des Frohnleichnamsfestes die Hostienverehrung bedeutend wuchs, ein eigenes kleines Gebäude in Altarnähe zu errichten, das nun auf höchsten, so heiligen Inhaltes würdigen Schmuck Anspruch hatte. Das war denn eine günstige Gelegenheit für unsere Steinmetzen, ihre Kunst zu zeigen und die Regeln des Thurmbaues, deren Anwendung im Grossen ihnen so selten gegönnt war, im Kleinen zu erproben. Sie hatten dabei den Vortheil, dass ihr Werk hier nicht in unzugänglicher Höhe, sondern unmittelbar vom Boden der Kirche vor den Augen der Gemeinde aufstieg und mit seinen kühnen Verbindungen scheinbar gebrechlicher dünner Steinrippen ihre staunende Verwunderung stärker in Anspruch nahm. Im vierzehnten Jahrhundert hielt man auch hierin noch ein gewisses Maass, im folgenden wurden aber „Meisterstücke" dieser Art so sehr eine Liebhaberei und ein Gegenstand des Wetteifers, dass man sie zu wahren Kolossen von Zierformen bis auf 50, 60, ja wie im Münster zu Ulm bis auf 90 Fuss steigerte.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich diese Neigung zum Theil dem Gebrauche der Hallenkirchen zuschreibe, welche in ihren baulichen Theilen keine günstige Stelle zur Anbringung nahen Schmuckes darboten und doch mit ihren hohen leeren Räumen das Bedürfniss einer schmückenden Mannigfaltigkeit erweckten. Daher brachte man ähnliche thurmartige Zierden auch an anderen Stellen, auf Taufbecken, Kanzeldecken, auch, wo sich dergleichen noch erhalten hatten, auf den Ciborien der Altäre an*). Allein diese in den alten Kirchen gewöhnliche Einschliessung und Ueberdachung des Altars sagte im Ganzen dem jetzigen Geschmacke wenig zu, der besonders in Deutschland immer mehr darauf ausging, die kirchlichen Schranken aufzuheben, alles weit, licht, öffentlich zu machen. Wenigstens an den Hauptaltären duldete oder errichtete man solche Ciborien nicht mehr**).

*) So in Werl in Westphalen, Lübke S. 307. Vergl. Laib und Schwarz, Studien zur Geschichte des christlichen Altars, Stuttgart 1857, Taf. XIII.

**) Alle in Deutschland noch vorhandenen Ciborien befinden sich an Seitenaltären; so in St. Elisabeth in Marburg, im Regensburger Dom, in Werl, in Maulbronn und in Mühlhausen in Schwaben. Laib und Schwarz a. a. O. Taf. X, 7, XII, XIII.

Aber dennoch mussten gerade diese, als die heiligste Stelle, einen hohen, weithin sichtbaren Schmuck erhalten, der nun, da er den Altar nicht bedecken, sondern nur als Wand hinter ihm angebracht werden durfte, sich nicht thurmähnlich, sondern in die Breite strecken und in luftigen Stockwerken erheben musste. Dafür fehlte es aber völlig an leitenden architektonischen Motiven und die Phantasie der Meister war noch mehr auf ein willkürliches Spiel mit Maasswerkformen angewiesen, so dass diese Vorliebe für reich geschmücktes Beiwerk immer mehr dahin wirkte, den Schmuck als etwas Selbstständiges, von den constructiven Theilen des Baues Unabhängiges erscheinen zu lassen und die ursprüngliche Einheit beider, vermöge welcher das Ornament nur die Blüthe der Construction ist, zu lösen.

In auffallendem Gegensatze zu dieser schwerfälligen und übermüthigen Pracht bemerkt man in anderen Beziehungen Aeusserungen einer fast dürftigen und anscheinend absichtlichen Einfachheit. Zum Theil lag dies an dem unkünstlerischen Sinne des städtischen Bürgerthums, der bei der Anlage des Ganzen, bei den nützlichen und wiederkehrenden Theilen eine hausväterliche Sparsamkeit verlangte, und nur an besonderen Stellen sich etwas zu Gute thun wollte. Allein auch religiöse Gründe kamen hinzu; die Innerlichkeit und Demuth der Mystiker, ihre Opposition gegen die Aeusserlichkeit des Cultus wirkte denn doch auch weit ausserhalb ihres engeren Kreises. Es fehlte nicht an solchen, die wie Nicolaus von Basel bemerkt haben wollten, dass die Kirchlein mit hölzernen Bühnen beim Erdbeben verschont geblieben, während die hohen Münster mit den köstlichen Gewölben eingestürzt seien. Wie er bei der Kirche im grünen Wörth selbst gegen die Wölbung, also nicht gegen überflüssigen Schmuck, sondern gegen verständigen Aufwand protestirte, mochten auch Andere sich von ärmlich gehaltenen Kirchen mehr angesprochen fühlen, als von mächtigen Kathedralen, und ihren Einfluss dahin geltend machen, dass auch städtische Pfarrkirchen einen fast absichtlichen Schein der Demuth annahmen, den früher kaum die Kirchen der Bettelorden hatten.

Diese Gegensätze von Einfachheit und Prunk trugen dazu bei, die Mannigfaltigkeit der Formen, die durch die politischen

Verhältnisse Deutschlands und durch die Eigenthümlichkeiten der Landestheile bedingt war, noch zu steigern, wie wir dies bei der geographischen Uebersicht der Monumente, die wir jetzt beginnen, näher bemerken werden.

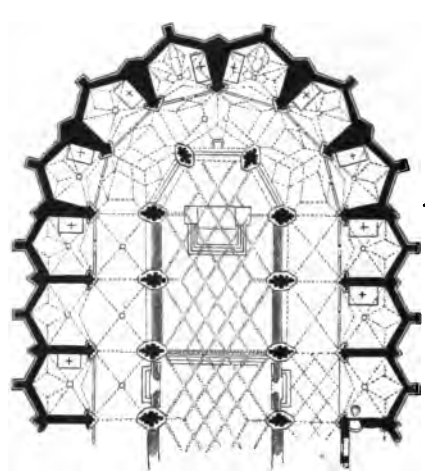
Am Rhein müssen wir mehrere, bereits in der vorigen Epoche erwähnte Bauten ins Auge fassen, besonders die grossen Dome von Strasburg und Köln, deren Meister wir damals als die treuesten Schüler und als die Apostel der französischen Gothik kennen lernten und an denen wir jetzt eine leise und noch unbewusste Reaction des deutschen Geistes wahrnehmen. Am Strasburger Münster war, wie wir gesehen haben, im Jahre 1275 die Ueberwölbung des Kirchenschiffes vollendet, im Jahre 1277 wurde mit neuer Grundsteinlegung die Façade, Erwin von Steinbachs berühmtes Werk, begonnen, das er als Obermeister, Gubernator fabricae, wie er auf seinem Grabsteine heisst, bis zu seinem Tode fortführte. Bis 1290 war der Bau mit den gewöhnlichen Mitteln durch Ablassbriefe und Beisteuern der Geistlichkeit, unter der Aufsicht des Domkapitels, ziemlich langsam betrieben. Jetzt aber übernahm die städtische Behörde die Aufsicht, und es wurde nun Ehrensache der Stadt, zur Vollendung des kunstreichen Werkes nach Kräften beizusteuern. Es wuchs daher verhältnissmässig rasch und war bei Erwins Tode (1318) bis zum Beginn der Thürme vollendet, so dass die eigentliche Façade ihm ganz angehört. Die Anordnung der Hauptheile, die Stellung und Einrahmung der Portale, die Sonderung der Stockwerke durch Gallerien, die bedeutsame Fensterrose erinnern an die Façaden der französischen Kathedralen, etwa an die von Rheims. Die Ausführung aber hat einen anderen Charakter. Während dort die horizontalen Abtheilungen noch sehr stark betont sind, die Strebepfeiler sich in derben Absätzen zurückziehen und zu kräftigen Fialen aufschiessen, die Portale mit ihren gewaltigen Spitzgiebeln mächtig vortreten, während also alle Theile so derb gehalten sind, dass sie sich selbstständig geltend machen und dem Ganzen eine etwas schwere Haltung geben, hat der deutsche Meister den Gedanken der Einheit, des leichten

Aufspriessens von unten an consequent verfolgt. Die Horizontallinien sind zwar unverhüllt aber von mässiger Ausladung, und die ganze Façade ist mit Verticalstäben bedeckt, welche schon neben den Portalen anfangend sich durch leichtes Maasswerk den Gesimsen anschliessen, dann als Gitterwerk von schlanker und überraschender Kühnheit vor den Mauern und Fensteröffnungen sich fortsetzen, und so das Auge beständig beschäftigen und allmälig und sanft nach oben hinleiten. Die Kritik mag diese Ausstattung eine verschwenderische nennen, an ihr die übermässige Betonung des Verticalen, das Vorwalten des Decorativen über das Constructive rügen, aber man muss die Reinheit der Formen, die Consequenz in der Durchführung, den Geist und die technischen Kenntnisse des Meisters anerkennen, und wird sich dem bedeutenden Eindrucke des Werkes nicht entziehen können. Nicht mit Unrecht hat man getadelt, dass der ganze Vorbau Erwins auf eine zu grosse, den Verhältnissen der Kirche nicht entsprechende Höhe angelegt sei, indessen darf man auch nicht unerwähnt lassen, dass sein Plan, auch abgesehen von der Gestalt des Thurmhelmes, nicht unverändert zur Ausführung gekommen ist. Nach seiner Absicht sollte nämlich der breite Unterbau des Thurmhauses nur aus zwei mächtigen Stockwerken bestehen und darüber das Aufsteigen der beiden getrennten Thürme beginnen. Seine Nachfolger haben aber, wahrscheinlich im Misstrauen gegen seine statische Berechnung, diese beiden Thürme in ihren unteren viereckigen Stockwerken durch einen Zwischenbau verbunden, so dass nun allerdings dieser Vorbau eine Höhe und Massenhaftigkeit erreicht, gegen welche die Kirche klein erscheint.

Von dem Freiburger Thurme, der in seinen bescheidenen Dimensionen das Glück zeitiger Vollendung hatte, haben wir schon gesprochen; dagegen ist noch der Chor dieses Münsters zu erwähnen. Seine Geschichte ist einigermassen dunkel; im Jahre 1354 wurde nach einer noch vorhandenen Inschrift*) der Grundstein dazu gelegt, auch betrieb der Rath der Stadt den Bau so ernsthaft, dass er in einem noch erhaltenen Vertrage den Meister Johannes von Gemünd als Werkmeister „des neuen Chores“

*) Dr. Schreiber, das Münster zu Freiburg im Breisgau, 1829.

und des Münsters auf Lebenszeit und mit besonderen Vergünstigungen anstellte. Indessen muss der Bau nicht weit vorgeschritten sein, denn zufolge einer anderen Urkunde wird im Jahre 1471 wieder vom Anfange des neuen Chorbaues gesprochen und die Weihe erfolgte erst 1513. Man wird daher die Details durchaus dieser späteren Bauzeit, den Plan aber der gegenwärtigen Epoche zuschreiben müssen. Gerade dieser ist aber sehr auffallend und wiederum ein Beweis, wie man jetzt darauf ausging, die hergebrachten Regeln vermeintlichen Verbesserungen zu unterwerfen. Er hat nämlich Umgang und Kapellenkranz, während aber sonst der innere, durch die Pfeilerstellung, und der äussere, durch die Oeffnungen der Kapellen gebildete Schluss völlig concentrisch und also aus demselben Polygon construirt sind, so dass auf jedes Intercolumnium auch eine Kapellenöffnung trifft, schliesst hier die Pfeilerstellung mit drei Seiten und zwar des Sechsecks, während der Kapellenkranz aus sechs Seiten des Zwölfecks besteht. Das klingt ungemein regelmässig, indem beide Abschlüsse genau halbe Polygone bilden und der grössere gerade die doppelte Seitenzahl des kleineren enthält, und hat auch wirklich bei der älteren Generation deutscher Archäologen, welche in solchen Zahlenspielen Geheimnisse zu entdecken glaubten, grosse Bewunderung erregt. Allein die Folge dieser Regelmässigkeit ist, dass auf jede Oeffnung zwischen den Pfeilern, also auch auf die hinter dem Hauptaltare, welche den Schluss des perspectivischen Ueberblicks bildet, zwei Kapellen kommen, dass also ihre Scheidewand stets und also selbst hinter dem Hauptaltare in die Mitte jener Oeffnungen fällt und der end-



Chor des Münsters zu Freiburg.

liche Abschluss durch eine rechtwinkelige Wand völlig fehlt. Diese unarchitektonische Wirkung erschien aber dem Architekten so sehr als eine pikante Neuerung, dass er auch den Kapellen selbst statt des dreiseitigen einen zweiseitigen Schluss gab, so dass sie im Aeusseren mit einer Spitze, im Inneren mit einem Winkel schliessen und der in ihnen aufgestellte Altar eine sonderbare und unruhige Seitenbeleuchtung erhält.

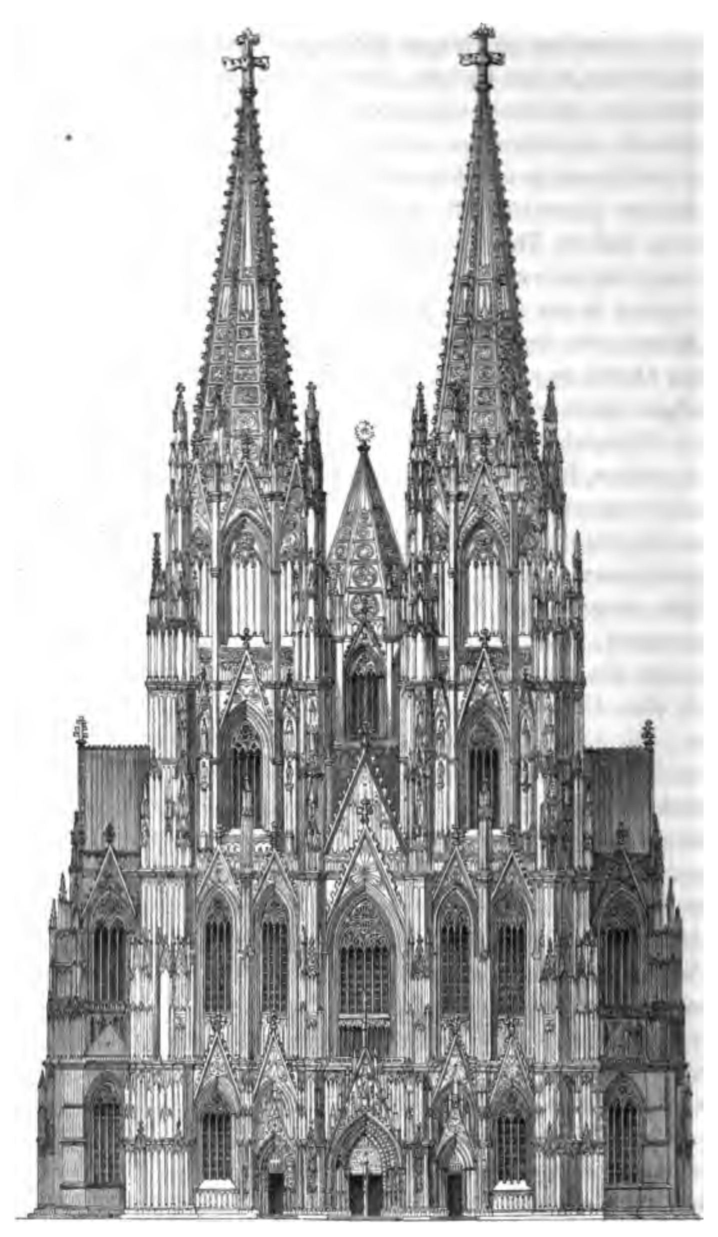
Ein anderer rheinischer Bau, auf den ich zurückkommen muss, ist die St. Katharinenkirche zu Oppenheim, von deren bis 1317 beendetem Chorbau wir früher gesprochen haben. Etwa um die Mitte desselben Jahrhunderts wurde ihr Langhaus erbaut, ein Werk von grosser Schönheit, im reifsten gothischen Style, dabei aber wieder mit eigenthümlichen Abweichungen von der französischen Behandlung desselben. Es ist nämlich dreischiffig, mit niedrigen Seitenschiffen, deren Breite an sich dem Pfeilerabstande gleicht, aber dadurch erweitert ist, dass die Fenster (dieselben, deren prachtvolles Maasswerk bereits geschildert ist) auf Bögen und Säulchen ruhen, während ihre Brüstungsmauern, bis an den äussersten Rand der Strebepfeiler hinausgerückt, niedrigere kapellenartige Räume bilden, welche von je zwei Kreuzgewölben gedeckt und von je zwei kleinen Fenstern beleuchtet sind. Im Aeusseren *) sieht man daher drei übereinander zurücktretende Stockwerke und dreifache Fensterreihen von steigender Pracht, die oberen noch von stolzen Spitzgiebeln bekrönt, alle die volle Breite swischen den Strebepfeilern füllend. Auch die wenigen übrigbleibenden Wandecken sind mit blindem Maasswerk bedeckt und die Strebepfeiler mit Fialen bekrönt, so dass sich Reicheres nicht denken lässt. Offenbar veranlasste diese erfreuliche Aufgabe den Meister auch, den Seitenfenstern, die etwas kurz gehalten werden mussten, um die Kapelle nicht zu sehr zu beschränken, jene ungewöhnliche strahlende Anordnung zu geben, und man muss ihm zugestehen, dass er, wenn auch nicht gerade ein nachahmenswürdiges Vorbild, so doch eine überaus glänzende Erscheinung geschaffen hat.

Das bedeutendste Werk rheinischer Kunst in dieser Epoche wäre unleugbar die Façade des Kölner Domes geworden,

*) Vergl. die Abbildung oben S. 230.

wenn sie nach dem durch besondere Gunst des Schicksals und durch Moller's glückliche Entdeckung uns erhaltenen Entwurfe vollendet worden wäre. Von der Schönheit der Thürme habe ich schon gesprochen, und das Verdienst einer höchst durchdachten, consequenten, bei den kolossalsten Dimensionen und bei allem Reichthum der Details klaren und übersichtlichen Anordnung wird dem Ganzen nicht abgesprochen, sondern gewiss erst recht anerkannt werden, wenn der kühne Wunsch vollständiger Ausführung des grossartigen Planes in Erfüllung gehen sollte. Aber die gesteigerte Bewunderung, die man ihm als der höchsten unübertroffenen Leistung des gothischen Styles gezollt hat, möchte sich schwerlich erhalten. Ein reifes Erzeugniss dieses Styles ist er allerdings, aber ein vielleicht schon zu reifes, mehr aus bewusster Consequenz als aus frischer, künstlerischer Anschauung hervorgegangenes. Es ist im Wesentlichen dieselbe Richtung, welche wir schon bei Erwin von Steinbach wahrgenommen haben, beide Meister haben die französische Anordnung im Auge, aber verhalten sich kritisch gegen dieselbe, wollen das Verticalprincip gründlicher durchführen, die Inconsequenzen vermeiden und eine höhere Kunst geometrischer Zeichnung an den Tag legen. Nur geht der Kölner Meister darin noch viel weiter. Die Galerien und Statuenreihen, die jener bestehen lassen, hat er verworfen, Bildwerk nur an den Portalen, weiter hinauf nur geometrische Formen zugelassen. Auch die Fensterrose schien ihm eine zu kühne Abweichung von dem Principe, sie ist durch ein spitzbogiges Fenster ersetzt, das mit denen der Seitenschiffe auf gleicher Grundlinie steht und so eine einfache Ordnung giebt. Ueberhaupt hat er die Nothwendigkeit horizontaler Theilungen keinesweges verkannt, aber sie sind doch möglichst leicht gehalten, nur zu schwachen Begränzungen, zu kurzen Ruhepunkten der aufsteigenden Bewegung geworden, die von unten beginnt und die ganze Fläche bis oben hin erfüllt. Mit dem Verticalismus hat es noch keiner so ernst genommen, wie er; die Poesie, deren dies Princip fähig ist, lag ihm vor Allem am Herzen. Der Gedanke des Thurms ist für ihn der leitende, die ganze Façade ist auf diese letzte, kräftigste Erhebung berechnet. Wir sehen die treibende Kraft auf allen Stadien dieser Entwickelung; unten

noch in einzelnen mächtigen Bildungen verschlossen, in den Strebepfeilern, in den Portalen, die von jenen beengt in den hohen Spitzgiebeln gleichsam ungeduldig emporschiessen, im zweiten Stockwerk zwischen den hohen und schlanken Fenstern sich üppig entfaltend, in unzähligen Stäben und Nischen, Spitzgiebeln und Fialen hervorblühend, dann wo der Giebel das Mittelschiff schliesst und die Thürme sich von ihm lösen, wieder gesammelter, statt der paarweise gestellten Fenster nur eines, und so den Uebergang in das Achteck vorbereitend, das demnächst auch wie die Blume aus der Knospe kräftig emporschiesst, um mit dem lichten Helme zu schliessen. So ist denn das Verticalprincip vollständigst durchgeführt, nicht im Uebermaass, sondern mit nöthiger Rücksicht auf horizontale Theilung, nicht in Uebertreibung des Leichten, Luftigen, Gewagten, wie man sie dem Strasburger Werke vorwerfen könnte, nicht in weichlichen Curven, sondern in wohlgeregelten reinen Linien, in gesetzlicher, geometrischer Entwickelung. Gehen wir auf die feineren Details ein, sowohl an den ausgeführten Theilen als auf der Zeichnung soweit sie es gestattet, so ist alles musterhaft, mit seltener Vollendung und Reinheit des Geschmacks, sorgsam ohne Aengstlichkeit, aber auch ohne Unruhe, und frei von falscher Koketterie des Meissels. Mit einem Worte die ganze Ausführung ist klassisch. Aber freilich auch nicht mehr als das. Die Lebensfülle, die Unmittelbarkeit der Erfindung, welche den Schöpfungen des frühgothischen Styls so grossen Reiz verleiht, tritt uns hier nicht entgegen; das Ganze ist doch mehr die verständige, consequente Durchführung eines gegebenen poetischen Gedankens, als eigene, freie Poesie. Der Verticalismus tritt gleich vom Anfang an zu selbstbewusst, zu fertig hervor, er geht gebahnte Wege; es fehlt ihm der Gegensatz, ohne dessen Ueberwindung kein Leben ist, wir vermissen die kräftigen individuellen Einzelgestalten, die doch eben so sehr zum Wesen des gothischen Styles gehören. An Einzelheiten an sich ist freilich kein Mangel, aber alle jene unzähligen Nischen, Stäbe, Fialen, die sich auf der Fläche bilden oder von ihr lösen, sind wenn auch verschieden, doch nur Erzeugnisse desselben Princips ohne eigene, bleibende Bedeutung, nur flüchtige, vorübergehende Aeusserungen, die das Auge nicht



Aufriss des Kölner Domes.

fesseln, die es durch ihre Menge, durch ihren unvermeidlichen Parallelismus nur ermüden. Und während diese klassische Regelmässigkeit unser Gefühl gegen alle Härten doppelt empfindlich macht, fehlen solche denn doch keineswegs. Die Stellung der Portale, besonders der an den Seitenschiffen, von denen das eine bereits in alter Zeit vollendet ist, die Enge ihrer Oeffnung im Verhältniss zu ihrer Höhe und zu der Breite ihrer Seitenwände, ihre Gleichstellung mit dem daneben gelegenen grösseren Fenster sind wahrhaft anstössig und werden noch mehr auffallen, wenn der gewaltige Oberbau vollendet ist. Es ist ein Missverhältniss zwischen der Grösse der Fenster und der Portale ganz ähnlich dem der englischen Dome. Und wenn wir forschen, wie ein so bedeutender Meister dazu gekommen, so finden wir, dass es eben eine Folge des einseitig festgehaltenen Thurmgedankens ist. Indem er bei einer fünfschiffigen Anlage die Dreitheilung der französischen Façaden beibehalten, je zwei Seitenschiffe als Grundlage eines Thurmes behandeln und diese Thürme nach den Regeln verticaler Entwickelung von einer ihrer Höhe entsprechenden Basis pyramidalisch aufsteigen lassen wollte, wurde das Mittelschiff überhaupt, wurden besonders die Portale so beschränkt, dass sie, ungeachtet ihrer gewaltigen Verhältnisse, gedrückt und schwach erscheinen. Es hätte einer ganz anderen Anlage, einer neuen Erfindung bedurft, um bei dieser breiteren Anlage des Langhauses und bei der beabsichtigten grossen Höhe eine würdige Gestaltung der Thürme zu erlangen; statt dessen hat der Meister sich begnügt, die französische Portalbildung in den durch die Consequenz seines Verticalismus ganz anders bestimmten Rahmen hineinzuzwängen *). Auch diese Mängel sind allerdings nicht von der Art, um den Genuss an der gewaltigen Composition zu verkümmern oder den Wunsch ihrer wirklichen Ausführung zu schwächen; sie würde eine der schönsten architektonischen Zierden Deutschlands werden. Denn welches Werk und namentlich welche Façade gothischer Kirchen ist ohne

*) Das gesteigerte Lob ist ausser Boisserée vorzüglich durch Kugler (Deutsche Vierteljahrschrift 1842, Heft III, und kl. Schr. II, 123), und nach ihm durch Guhl (Denkmäler der Kunst, S. 92) aufrecht erhalten. Eine minder günstige Ansicht begründet Rosenthal, Gesch. d. Bauk. S. 816.

Mängel? Aber es ist rathsam, diese nicht zu verhehlen und uns so vor einer Verkennung der Gesetze der Kunst und der geschichtlichen Entwickelung zu wahren.

Neben der mehr französischen Richtung des Domes machte sich aber auch in Köln selbst eine mehr deutsche Auffassung geltend. So namentlich der 1393 begonnene Thurm von St. Severin, dessen zwei Stockwerke mit hohen Wandnischen und mit einem gothischen Leistenwerk verziert sind, das fast wie eine Uebersetzung des romanischen Rundbogenfrieses erscheint, und der, obgleich schwerlich nach ursprünglichem Plane vollendet, dennoch in seiner Einfachheit imposant wirkt *). Auch der Kreuzgang derselben Kirche ist ein zierlicher und eigenthümlicher Bau dieser Epoche. Andere Werke vom Ende derselben sind zuerst der Rathhausthurm (1407 — 1417), kräftig in mehreren Geschossen, zuerst viereckig, dann achteckig aufsteigend, einst auch, wie alte Stadtansichten ergeben, mit pyramidaler Spitze, dabei reich mit Stabwerk und Bildsäulen geschmückt, nicht ohne Schweifungen und ähnliche Spuren der Spätzeit, aber doch ritterlich und würdig; dann der Chor von St. Andreas, einschiffig in sieben Seiten des Zehnecks schliessend, erst seit 1414 erbaut, mit hohen, schlanken Fenstern, feinprofilirten hochgeschwungenen Gewölbdiensten ohne Kapitäle, und reicher Ausbildung der Strebepfeiler, aber doch schon mit vielfachen Spuren mehr handwerklicher, lebloser Behandlung.

Zu den bedeutendsten Bauten der niederrheinischen Gegenden gehört dann der hohe und lichte Chor, welchen der Bürgermeister Gerhard von Schellart, eben wegen dieses Baues Chorus genannt, vom Jahre 1353 an dem karolingischen Münster zu Aachen anfügte. Er ist gewiss als ein Werk der Kölner Hütte zu betrachten und von sehr schönen und reinen Formen, zeigt aber das um diese Zeit aufkommende, abergläubische Spiel mit Zahlen und Maassen. Während er nämlich einschiffig ist und seine Wirkung wesentlich auf dem Gegensatze seines hellen und

*) Kinkel im Kunstbl. 1846, S. 153 vermuthet, dass, da ein Herzog von Berg nachrichtlich diesen Thurm bauen lassen, er einen Meister aus den nördlichen, an Backstein und einfachere Formen gewöhnten niederrheinischen Gegenden dazu gebraucht haben werde.

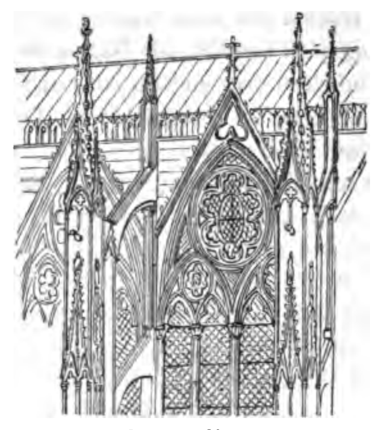
luftigen Raumes gegen das Dunkel der alten Kapelle beruhen musste, hat sich der Meister ängstlich bemüht, alle Maasse dieses alten Baues an dem neuen, natürlich in ganz anderer Anwendung, zu reproduciren. Zu diesem Zwecke hat er zunächst den Polygonschluss sehr ungewöhnlicher Weise durch neun Seiten des Vierzehneckes gebildet und so mit Hinzurechnung der vier Seiten des geraden Theiles und der drei, freilich nur im Gewölbe gezeichneten Seiten des Anschlusses an das Polygon des alten Münsters wirklich sechszehn Seiten wie an diesem hervorgebracht. Ausserdem ist dann die Länge des Chores dem Durchmesser des Sechszehnecks, die Breite dem kleinen, die Diagonale der Gewölbfelder dem grossen Durchmesser des inneren Polygons gleich gemacht u. s. f. *), obgleich alles dieses nur bei sorgfältiger Berechnung gefunden werden kann und zu dem Eindrucke nichts beiträgt.

Es war die Blüthe der Kölner Schule und in mehr als einem Falle finden wir, ungeachtet der Dürftigkeit unserer urkundlichen Nachrichten, in der Nähe und Ferne Meister arbeitend, die sich nach ihr nennen. So werden in den Baurechnungen von Xanten wiederholt und bei den 1369 gegründeten beiden Kirchen zu Kampen am Zuydersee Kölnische Meister genannt, der Thurmbau des Strasburger Münsters wurde seit 1365 nicht von einem Zögling der dortigen Bauhütte, sondern von Johannes Hültz aus Köln geleitet **), und sogar der Meister, welcher der Kathedrale von Burgos seit 1442 eine Façade gab, war aus Köln. In anderen Fällen lässt uns die Uebereinstimmung der Formen auf die Einwirkung der Kölner Hütte schliessen. So namentlich bei dem Dome zu Metz, dessen Herstellung im Jahre 1327, wie die vorhandenen Ablassbriefe beweisen, begonnen und unter dem Bischof Bayer von Boppart († 1383) bis zur Ueberwölbung gediehen war ***), so ferner bei der Stiftskirche zu Cleve. Dieser etwa seit 1334, wie die meisten späteren Kirchen dieser nördlichen Rheingegend, in Ziegeln und in einfachen, aber sehr reinen

*) Debay, die Münsterkirche zu Aachen, 1851.

**) Boisserée in der Beschreibung des Kölner Domes 1843, S. 22 et ibi cit. Ueber die Kirchen von Kampen oben S. 147.

***) Bégin, histoire de la Cath. de Metz, 1840, 2 Bde.



Dom zu Metz.

Formen ausgeführte Bau hat die hier sehr häufige Anordnung, dass die Seitenschiffe zwar niedriger, aber doch so hoch gehalten sind, dass die Oberlichter klein und wie abgeschnitten erscheinen, eine Form, welche im übrigen Deutschland nur sporadisch und meistens an Klosterkirchen vorkommt. Wirkliche Hallenkirchen blieben selbst in dieser Gegend selten; nur die Klosterkirche zu Cleve und die vielleicht erst nach dem Ablaufe dieser Epoche entstandene Stiftskirche zu Calcar sind als solche zu nennen. Noch weniger konnte man sich in den südlicheren Rheinlanden dazu entschliessen, so dass die beiden dieser Epoche angehörigen Beispiele St. Thomas in Strasburg (1313—1330) und St. Stephan in Mainz (1317) ganz vereinzelt dastehen. Beide sind von edler Ausführung, mit schlanken, wohlgegliederten Rundpfeilern und guten Maasswerkfenstern, die Kirche von Mainz durch ihre Verhältnisse an hessische oder westphälische Kirchen erinnernd, so dass eine Herleitung von denselben nicht unwahrscheinlich ist *).

Der Gegensatz von Rheinland und Westphalen**), den wir schon früher wahrnahmen, tritt in dieser Epoche noch stärker

*) Schneegans, l'église de St. Thomas à Strasbourg. Golbéry, Antiqu. de l'Alsace, p. 87, pl. 20. — Moller, Band I, Taf. 38. Kallenbach, Taf. 54. Von der Kirche zu St. Wendel (Schmidt, Trierische Alterth. Lief. 3, Taf. 8, 9, und Kugler kl. Schr. II, 225) kann wohl nur der einschiffige Chor aus der Zeit bis 1360 stammen, während der Styl der gleich hohen Schiffe des Langhauses der allerspätesten Zeit der Gothik, vielleicht schon dem sechszehnten Jahrhundert, angehören dürfte.

**) Vergl. Lübke's Werk über Westphalen, und Tappe, Alterthümer der Stadt Soest, Essen 1823, der für seine Zeit sehr gute Bemerkungen und Zeichnungen giebt. Was sich nicht bei beiden Schriftstellern findet, beruht auf meiner eigenen Anschauung.

hervor. Während man dort den gothischen Styl ganz in französischer Weise auffasst und in der Steigerung des Glänzenden, Wirkungsvollen, Poetischen immer weiter geht, wird er hier immer mehr in specifisch deutscher Weise, nur als ein Mittel zur Ausbildung eines festen, aber durchaus einfachen Systems, einfacher selbst als der romanische Styl, behandelt. Die Hallenkirche, die der Gothik hier vorausgegangen war und der sie sich sogleich fügen musste, wurde von jetzt an so sehr die ausschliessliche Regel, dass wir*) aus der ganzen gothischen Zeit keine einzige Ausnahme aufweisen können. Ja selbst die älteren Kirchen, die man nicht abbrach, wurden häufig in diese beliebte Form verwandelt, indem man das Seitenschiff bis auf die Breite und Höhe der Kreuzarme erweiterte und so die Kreuzform aufhob, die fortan auch bei den neugebauten Kirchen fortblieb. Umgang und Kapellenkranz finden sich gar nicht vor, selbst Choranlagen mit blossem Umgange oder ohne solchen mit Nebenchören nur in den wenigen einzelnen Fällen, die ich oben genannt habe; die weit überwiegende Mehrzahl hat nur den Polygonschluss, fast immer**) mit drei Seiten des Achteckes. Für die inneren Verhältnisse der Schiffe bildete sich zwar keine feste Regel aus, indessen neigte man doch überall dahin, sowohl die Pfeilerstellung als die Breiten möglichst zu erweitern, so dass die Gewölbfelder des Mittelschiffes oft völlige Quadrate sind und die der Seitenschiffe sich ihnen annähern. Da nun die Pfeiler nicht sehr stark, nicht vielgliederig aus stark schattenden Diensten und Höhlungen, sondern meistens von runder Grundform mit vier, seltener mit acht Dreiviertelsäulen, später auch ganz ohne solche gebildet sind, so giebt das Innere dieser Kirchen den Anblick lichter, geräumiger Hallen, die durch ihre wohlgewählten Verhältnisse oft sehr günstig wirken, aber keine grosse Mannigfaltigkeit gewähren. Eben so einfach wie das Innere ist denn auch meistens das Aeussere. Westliche Doppelthürme, die nicht aus romanischer

*) Wie Lübke a. a. O. S. 39 bezeugt.

**) Abgesehen von den Chören mit Nebenkapellen (Wiesen- und Petrikirche zu Soest, St. Lambert zu Münster) bildet die Pfarrkirche zu Hamm, die ungewöhnlicher Weise sieben Seiten des Zwölfecks hat, die alleinige Ausnahme. Lübke S. 42 und Taf. XX.

Anlage stammen, kommen daher nur zweimal und beide Male unvollendet vor, an St. Maria zur Wiese in Soest und an der Martinikirche zu Bielefeld. In allen anderen Fällen ist nur ein Thurm vor der Westseite, der einige Male zwischen den vorgeschobenen Seitenschiffen, meistens aber alleinstehend in Mittelschiffbreite in kräftiger, wenig verjüngter Gestalt, als entsprechender Gegensatz des breit gelagerten, schweren und von dem einen gewaltigen Dache bedeckten Kirchenhauses ruhig aufsteigt. Reiche Zier ist dann auch diesen Thürmen nicht gegeben; grosse Spitzbogenfenster und einfache, oft noch mit einem gothischen Bogenfriese verbundene Gesimse, als Grenzen der Stockwerke, bilden die ganze Gliederung. Steinerne Helme giebt es nicht, sondern nur achteckige, mit Schiefer belegte Holzpyramiden. Bei Weitem der reichste und bedeutendste Thurm der Provinz ist der der Liebfrauenkirche (Ueberwasserkirche) zu Münster, auch er in den drei unteren viereckigen Stockwerken nur von spitzbogigen Blenden belebt, dann aber von einem achteckigen, allerdings ziemlich schwerfälligen, aber reich verzierten und von Eckfialen überragten Aufsatze bekrönt. Reiche Portalanlagen kommen zwar einige Male, aber doch immer als Ausnahmen vor, und die einzige Stelle, welche sich sonst für ornamentistische Zwecke darbot, die Giebel des Chorschlusses oder der Kreuzarme, sind zwar mit freistehendem Stabwerk oder blinden Nischen, ähnlich wie in den Ländern des Ziegelbaues, aber doch immer sehr mässig geschmückt.

Ein bedeutendes Fortschreiten darf man in dieser Schule nicht erwarten. Schon das eigentlich erste gothische Gebäude, der Dom zu Minden, hatte die einfachen Erfordernisse der westphälischen Hallenkirche so befriedigend festgestellt, dass man im Wesentlichen dabei blieb. Statt des glänzenden Maasswerkes dieses Domes gab man bescheideneres, statt der acht Halbsäulen des Pfeilers zuweilen vier, aber abgesehen von diesen Beschränkungen kann man die meisten der in dieser Epoche entstandenen Kirchen geradezu als Nachahmungen jenes Vorbildes charakterisiren. Allerdings bedurfte dasselbe in einer Beziehung dringend der Verbesserung. Indem man nämlich dort die Grundverhältnisse der älteren Kirchen beibehalten hatte und dennoch Haupt-

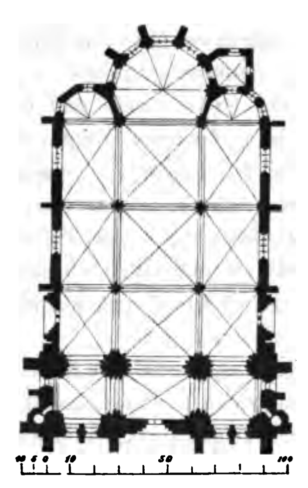
und Seitenschiffe in gleicher Höhe überwölben wollte, war man genöthigt gewesen, die Seitengewölbe bedeutend zu „stelzen", d. h. ihre Gewölbgurten über den Kapitälen senkrecht am Pfeilerstamme hinaufzuführen und erst später zu eigentlicher Wölbung abzubiegen, was für die Ausführung schwierig und für die Wirkung ungünstig war. Allein ein radicales Mittel der Abhülfe fand man nicht sogleich, sondern begnügte sich anfangs durch mässige Erweiterung der Seitenschiffe und der Pfeilerabstände, dann durch Verwendung flacherer Bögen im Mittelschiffe den Uebelstand zu mildern. So finden wir es mehr oder weniger theils wie an der Marien- und Martinskirche in Minden selbst in ziemlich roher Weise, theils wie an der Stiftskirche zu Lemgo, der Paulskirche zu Soest und endlich besonders an dem Langhause der Marienkirche zu Osnabrück mit feinerer Durchbildung der Details.

Zu dieser Gruppe von Hallenkirchen mit schmaleren Seitenschiffen gehört denn auch eine der elegantesten und berühmtesten Schöpfungen gothischer Kunst in Westphalen, die s. g. Wiesenkirche, St. Maria zur Wiese, in Soest. Eine Inschrift, freilich nur in Characteren des fünfzehnten Jahrhunderts, nennt uns den Namen des Baumeisters, Johannes Schendeler, und dabei das Gründungsjahr, jedoch leider in so schwülstiger Dunkelheit, dass man bald 1343, bald 1314, endlich 1331 herausgedeutet hat*). Jedenfalls weiset der Styl der Details durchweg auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts hin und die Thürme sind zufolge einer daran erhaltenen Inschrift erst 1439 begonnen. Luftig und leicht ist der Bau durchaus, mit Ansprüchen auf Eleganz und Bedeutsamkeit ausgeführt, und mit Eigenthümlichkeiten, die wenigstens

*) C ter X mille et tribus Ique dies tenet ille
hujus quo primum struxit loculi
capud ymum. Ne deus c(on)dempnes hunc Schendeler arte Johannes.

Dass man mille ter centum zu lesen, ist ausser Frage; wie aber die weiteren Zahlenbezeichnungen zehn, drei und eins in Verbindung zu bringen, ist zweifelhaft. Tappe liest, ich weiss nicht wie, 1343; Passavant (Kunstblatt 1841, Nro. 101) 1314; Lübke, a. a. O. S. 263, zieht 1331 vor. Ich würde, wie Passavant, das decem nicht mit dem entfernten tribus verbinden, erhalte dann aber nicht 1314, sondern: Dreihundert, zehn, tausend nebst dreien Einern, mithin 1313.

einen denkenden Meister verrathen. Er hatte die Aufgabe, auf einem beschränkten Raume, in der Mitte der damals dichtbevölkerten Stadt, etwas Imposantes und Wirkungsvolles zu geben, und daher den Mangel grossartiger Verhältnisse durch künstliche Anlagen zu verdecken. Wie dies bei der sinnreichen Construction des Chores durch seine elastische Erweiterung geschehen, haben wir schon oben bemerkt; aber auch sonst war alles darauf berechnet. Das Langhaus, von fast überschlanken Pfeilern getragen, unter Gewölbschluss 76 Fuss hoch, eine Höhe, die fast der lichten Breite der drei Schiffe gleichkommt, von 41 Fuss hohen, viertheiligen Fenstern beleuchtet, erscheint zwar trotz aller dieser Erweiterungsmittel jetzt zu kurz und stumpf; allein dies würde ganz anders sein, wenn der Plan des Meisters vollständig zur Ausführung gekommen wäre. Seine Kirche sollte nämlich auch durch zwei Thürme über die Häusermenge emporragen, und diese Anforderung, welche den Raum des Langhauses zu verengen schien, wusste er vielmehr für seine Zwecke zu benutzen. Er liess nämlich die Thürme nur auf den Aussenmauern und auf einem mächtigen Pfeiler, als viertem Eckpunkte ruhen, und erschuf so unter ihnen in Verbindung mit dem Mittelbau eine Vorhalle, welche nicht nur zur wirklichen Vergrösserung des Raumes diente, sondern besonders durch ihren Gegensatz das lichtere Langhaus bedeutend heben und der Perspective nach dem Chore zu einen vermehrten Reiz verleihen musste; eine Absicht, die dadurch bis jetzt vereitelt ist, dass diese unvollendet gebliebene Thurmhalle durch eine Wand vom Schiffe getrennt ist. Die Details verrathen, wie gesagt, schon die Spätzeit. Die Pfeiler sind ohne alle Kapitäle, ihre acht Dienste durchaus, auch in der Profilirung, nur die Fortsetzung der Gewölbrippen, die Fenster vier-



St. Maria zur Wiese in Soest.

theilig, etwa auf der Mitte ihrer grossen Höhe durch quergelegte Bögen und Rosetten getheilt, ihr Maasswerk zum Theil inreinen, zum Theil aber auch in sehr ausschweifenden, unschönen Formen. Bei alledem aber ist das Gebäude eines der schönsten in Westphalen und sehr zu bedauern, dass es in einem der Verwitterung sehr ausgesetzten Steine gebaut ist, der neuerlich eine umfassende Herstellung nöthig gemacht hat.

Wenn man den Grundriss der Wiesenkirche betrachtet, überzeugt man sich, dass der Meister ein bedeutsames Spiel mit dem Quadrate im Sinne gehabt. Denn das Langhaus zwischen der Vorhalle und dem Chor ist zwar dem Maasse nach ein Rechteck mit einer Länge von fast 100 und der Breite von 82 Fuss, erinnert aber in seiner Anordnung an das Quadrat, weil es durch vier Pfeiler, die ein Quadrat umschliessen, in neun Gewölbfelder getheilt ist. An Ort und Stelle empfindet man diese centrale Beziehung sehr deutlich. Dieselbe Anordnung finden wir nun an einer anderen Kirche in sehr viel vollkommenerer Weise, indem das Langhaus zwischen Vorhalle und Chor, ein wirkliches, aus neun quadratischen Gewölbfeldern bestehendes Quadrat bildet. Es ist dies die Stiftskirche St. Maria auf dem Berge (daher die Bergerkirche genannt) bei Herford, eines der zierlichsten, liebenswürdigsten gothischen Bauwerke Westphalens, angeblich im Jahre 1325 gegründet und auch nach dem Zeugniss ihrer reinen Formen älter als die Wiesenkirche. Die Dimensionen sind bedeutend geringer, die Vorhalle trägt nicht zwei, sondern nur einen Thurm, der Chor hat statt jener pikanten polygonen Gestalt die allergewöhnlichste, indem er sich einschiffig mit geradem Schlusse dem Mittelschiffe anfügt, aber die Ausführung ist sehr viel edler und schöner, als an jenem künstlichen Bau. Die Fenster haben Maasswerk reinster Form, zum Theil noch neben schönen alten Glasgemälden, die schlanken Rundpfeiler mit vier stärkeren und vier schwächeren Diensten niedrige Kapitäle mit freiem schönem Blattwerk. Vor allem aber trägt die quadrate Form der Gewölbe wesentlich zu dem harmonischen Eindrucke des Ganzen bei, indem ihre Gurten, alle aus dem gleichseitigen Dreiecke construirt, hoch und kühn ohne Ungleichheiten und Zwang aufsteigen und so ein Gefühl der Ruhe verbreiten. Bemerkenswerth ist

die Anordnung der Fenster. Während nämlich die übrigen die gewöhnliche, spitzbogige, viertheilige Gestalt haben, sind die mittleren der Seitenschiffe als mächtige Rosen gestaltet, so dass sie, ungeachtet der Gleichheit aller Gewölbfelder, die Bedeutung des Querarmes und in Beziehung auf den durch den Chor bezeichneten Hauptstamm des Kreuzes die Kreuzgestalt anzeigen, und so vor der Monotonie bewahren, welche durch die durchgängige Gleichheit aller Breiten entstehen konnte.

Vielleicht um dieser Monotonie und der Gefahr allzu leerer weiter Hallen zu entgehen, gab man um dieselbe Zeit in anderen Fällen den Seitenschiffen und dem Pfeilerabstande ganz nach alter Weise nur die halbe Breite des Mittelschiffes und erhielt daher so schmale Gewölbfelder, dass je zwei auf ein Quadrat gingen. An der Katharinenkirche zu Osnabrück (1340—1393) möchte man das einem auswärtigen Einflusse zuschreiben, da sie auch sonst in manchen Details von allen westphälischen Kirchen abweicht; allein auch der zufolge einer Inschrift ebenfalls 1340 begonnene stattliche Neubau der Liebfrauenkirche oder Ueberwasserkirche zu Münster, deren schöner Thurm schon oben erwähnt ist, hat dieselbe gedrängte Pfeilerstellung, die freilich auch hier schwerfällig erscheint.

Ein in mehr als einer Beziehung merkwürdiger Bau ist das Langhaus der ehemaligen Dominicaner-, jetzigen katholischen Pfarrkirche zu Dortmund, dem einschiffigen, 1353 beendeten Chore anscheinend etwa zwanzig Jahre später angefügt. Es ist die eigenthümlichste Verbindung von Eleganz und Formlosigkeit. Das Mittelschiff und das südliche Seitenschiff, jenes aus drei quadraten Gewölbfeldern bestehend, dieses von halber Breite, von einander durch schlanke kantonirte Rundsäulen getrennt und zu der bedeutenden Höhe von 75 Fuss aufsteigend, bilden nämlich Hallen von sehr eleganten Verhältnissen, wenn auch nach der Weise dieses Ordens in den Details schlicht gehalten. Wendet man sich dagegen nördlich, so stehen hier statt jener Rundpfeiler schwere viereckige Mauerpfeiler, hinter denen an Stelle eines Seitenschiffes ein schmaler, dunkler, von einem Tonnengewölbe bedeckter Gang hinläuft*). Wie es scheint, gestattete die vor-

*) Klosterkirchen mit nur Einem Seitenschiffe kommen auch sonst in

beigehende Strasse keine weitere Ausdehnung und man hat diese originelle Anlage vielleicht nur zu dem Zwecke gewählt, um ein kräftiges Widerlager für das Gewölbe zu gewinnen, zumal dieses nicht blos durch seine Höhe, sondern auch durch seine Ausführung eine besondere Bedeutung hat, indem seine Rippen statt der einfachen Kreuzung ein Sterngewölbe bilden. Diese Neuerung, die wir hier zum ersten Male finden, wurde als eine wünschenswerthe Ergänzung des Hallensystems schnell fast allgemein adoptirt und macht fortan häufig die einzige Zierde der immer einfacher und plumper gestalteten Kirchen aus.

Indessen gehört auch die eleganteste und geschmückteste Kirche Westphalens, St. Lambertus zu Münster, wenigstens ihrer Anlage und ihrem Anfange nach noch dieser Epoche an, obgleich ihre Beendigung weit über die Grenzen derselben hinausliegt. Alles ist hier auf Pracht und Wirkung berechnet. Die Dimensionen sind nicht bedeutend und die Anlage ist, wahrscheinlich wegen anstossender Gebäude oder älterer Fundamente, sehr unregelmässig geworden; weder die beiden Seitenschiffe noch die Pfeilerabstände sind gleich und ein Nebenchor ist nur auf einer Seite ausgeführt. Aber diese Beschränkung hat den Meister nicht gehindert, dem Inneren eine bedeutende perspectivische Wirkung zu geben, welche er dadurch erreichte, dass er die Pfeilerabstände nicht blos im Verhältniss zur Breite eng anlegte, sondern auch nach dem Chore zu abnehmen liess. Die Zeit und besonders das wilde Regiment der Wiedertäufer haben die Kirche nicht verschont; die Wandgemälde sind übertüncht, die Statuen, von welchen die Consolen und Baldachine an den Pfeilern zeugen, die Glasgemälde fehlen. Aber die schlanken, wechselnd gebildeten, meist von vier Halbsäulen umgebenen Pfeiler, ihre schönen Laubkapitäle, das freilich sonderbare aber reiche Fenstermaasswerk, von dem ich schon gesprochen habe, die netz- und sternartigen Gewölbe der verschiedenen Schiffe, geben den Eindruck einer heiteren Pracht, der durch die fensterreichen polygonischen Chöre und besonders durch das Stabwerk einer zwischen denselben aufsteigenden Wendeltreppe bedeutend

Westphalen vor, z. B. in Hamm und in Höxter, beide mit südlichen Seitenschiffen. Lübke Taf. XX und S. 294 und 432.

erhöht wird. Noch glänzender ist das Aeussere; die Strebepfeiler mit Baldachinen und Fialen, die Fenster mit geschweifter Archivolte und reichem Stabwerk unter dem Gesimse, dann besonders das südliche Hauptportal mit hoher Mauervertiefung, in welcher der Stammbaum Christi, baumartig gebildet mit vielen Figuren auf seinen Aesten aufsteigt, dies freilich so wie der Thurm ohne Zweifel erst Werke des fünfzehnten Jahrhunderts *).

Ein anderes sehr tüchtiges, wenn auch viel einfacheres Gebäude dieser Zeit ist die Pfarrkirche zu Unna, welcher der schon oben erwähnte mit einem hallenartigen Umgange versehene Chor, nach Inschriften 1389 — 1396 erbaut, zur besonderen Zierde gereicht. Allein schon hier hat das Schiff einfache Rundpfeiler, an denen die Gewölbrippen auf ziemlich roh gearbeiteten Kämpfern ruhen und die meisten in dieser späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts entstandenen Kirchen, wie St. Martin zu Münster und die beiden Kirchen von Bielefeld, adoptirten diese rohe Form, welche besonders in Verbindung mit der durchgängigen Gleichheit der Breite und Höhe eine überaus nüchterne Erscheinung giebt.

Günstiger zeigt sich die Eigenthümlichkeit der westphälischen Schule an weltlichen Gebäuden, namentlich an den Rathhäusern der jetzt in hoher Blüthe stehenden Städte. Sie haben insofern einen gemeinschaftlichen Typus, als sie nicht freistehende, breite Massen, wie etwa die Communalpaläste Italiens, sondern wie die Bürgerhäuser eine schlanke Façade gegen die Strasse bilden, welche dann unten meistens eine offene Vorhalle, in dem mittleren Stockwerke Maasswerkfenster, und den Giebel endlich in mehreren treppenförmigen, mit durchsichtigem Maasswerk verzierten Absätzen hat. Die chronologische Reihe derselben eröffnet das zu Dortmund, wahrscheinlich noch der vorigen Epoche angehörend, die Vorhalle mit zwei breiten Spitzbögen auf einfachen Pfeilern öffnend, sehr ernst, ohne gesuchten Schmuck, aber durch seine Anlage bedeutsam und malerisch. Das ausgezeichneteste ist aber das zu Münster aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Unten die Vorhalle mit

*) Eine wenn auch nicht befriedigende Abbildung in Schimmel's Denkmälern Westphalens.

stämmigen Rundsäulen und schlanken Spitzbögen, durch einen reichen Fries bekrönt, dann der Oberbau von acht kräftig gegliederten Wandpfeilern getheilt, welche die breiten Maasswerkfenster trennend bis nach oben aufsteigen und mit blumigen Fialen Engelsfiguren tragen, endlich der Giebel ganz oben mit horizontalem Abschlusse, an den Seiten mit treppenförmigen Absätzen und durchsichtigem, fensterartigem Stabwerk, ist die mächtige 51 Fuss breite, 104 Fuss hohe Façade, eine Zierde der ehrwürdigen Stadt. Von bedeutender Ausdehnung und einfacherer Würde ist das etwa gleichzeitige Rathhaus zu Lemgo, während die meisten anderen, in Beckum, Dülmen, Koesfeld, Borken u. s. w. mehr oder weniger verkleinerte Nachbildungen des Münsterischen geben. Auch an characteristischen bürgerlichen Wohnhäusern, von denen einige wohl noch in das vierzehnte Jahrhundert fallen mögen, fehlt es in diesen Städten, besonders wieder in der Hauptstadt Münster, nicht.

In den benachbarten, jenseits der Weser gelegenen niedersächsischen Gegenden trafen westphälischer Einfluss, zum Theil auf kirchliche Verbindung gegründet, mit dem vorherrschenden Ziegelbau zusammen, um der Hallenform durchgängige Anwendung zu sichern und eine wo möglich noch grössere Einfachheit zu begründen. Die Marktkirche in Hannover, ein Bau von stattlichen Verhältnissen, mit Ausnahme der Sockelmauer ganz in Backsteinen erbaut, gleicht in seinem, im Jahre 1340 schon mit Glasgemälden versehenen Chore ganz der Wiesenkirche in Soest, während das etwas spätere Langhaus an seinen Rundpfeilern vier überaus dünne Dienste und statt des Kapitäls nur eine blosse Kehle hat und also die Nüchternheit späterer westphälischer Bauten theilt. Auch die Aegidienkirche, deren im Jahre 1347 begonnener Chor etwas feinere Formen hat, war eine Hallenkirche*). In Braunschweig sind wir wieder auf dem Gebiet des Hausteines und sogleich tritt uns nun auch, im scharfen Gegensatze gegen jene Einfachheit eine fast

*) Vergl. über beide Kirchen Mithof, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, Heft 1.

üppige Lust an heiteren Steinbildungen in sehr eigenthümlicher Weise entgegen. Kirchliche Neubauten brauchte man, Dank der grossen Thätigkeit romanischer Zeit, ausser der in der vorigen Epoche erwähnten, jetzt nur fortzusetzenden Benediktinerkirche von St. Aegidien, nicht mehr; aber die nach sächsischem Gebrauch breit hinlagernden Thurmhallen jener alten Kirchen mussten nun nach neuerer Weise grössere Glocken und eine würdige Bekrönung erhalten, was man denn in sehr origineller Weise dadurch bewirkte, dass man jenem Unterbau zwei achteckige Thürme aufsetzte und dazwischen ein luftiges Glockenhaus einfügte, welches auf beiden Seiten wie ein einziges riesiges Maasswerkfenster gebildet ist*). Glänzender noch zeigte sich dann die einheimische Kunst an dem Rathhause, das die damals blühende Hansestadt vom Jahre 1393 an erbaute. Von der Gestaltung des daran befindlichen Maasswerks und der darin vorkommenden allerdings nicht musterhaften Verbindung runder und spitzer Bögen habe ich schon oben gesprochen, aber dieses Mangels ungeachtet ist das Ganze mit seinen Treppen und Lauben, mit seinem Pfeilerschmuck und den phantastisch gekleideten Fürsten und Gönnern der Stadt ein so characteristisches Denkmal des damaligen festlichen und kräftigen Treibens und ein so gelungenes und originelles Werk städtischer Architektur, wie in Deutschland kaum ein zweites zu finden sein möchte**).

In Halberstadt***) erhielt der schöne Dom in dieser Epoche die Schlusskapelle und in Magdeburg wurde das Langhaus auf den früheren Grundlagen und mit niedrigen Seitenschiffen gebaut, aber im Uebrigen trug nun auch in dem sächsischen Lande die Hallenkirche den Sieg davon. Der Dom zu Meissen in der vorigen Epoche nach den Grundsätzen des älteren Styls begonnen, musste sich jetzt dieser neuen Sitte fügen†).

*) Das Glockenhaus von St. Katharina bei Kallenbach Taf. 38.

**) S. die Abbildung oben S. 234.

***) Vergl. Bd. V, S. 567.

†) Schwechten's Werk über diesen Dom und Puttrich a. a. O. I, 2. — Kugler, Gesch. der Baukunst III, 267, controvertirt gegen die von mir bereits Bd. V, S. 570 ausgesprochene Vermuthung der späteren Umwandlung in eine Hallenkirche. Ich kann allerdings die von ihm verlangten näheren Beweise dafür nicht beibringen; allein wenn man die daselbst vorgetragene Bauge-

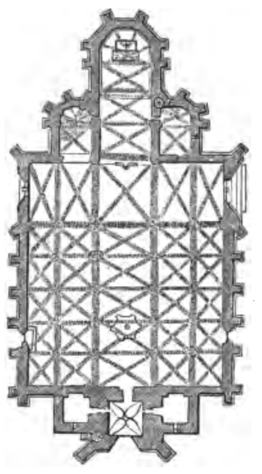
Seine Pfeiler sind nicht, wie der Hallenform natürlich, centraler, kreis- oder polygonförmiger Gestalt, sondern viereckig, als ob sie noch eine obere Mauer zu tragen hätten, die acht Dienste stehen auf den Schiffseiten zu dreien gruppirt, unter den Scheidbögen einzeln, ihre Kapitale haben nicht gleiche, sondern im Mittelschiff tiefere, in den Seitenschiffen und unter den Bögen höhere Lage, wodurch dann freilich die Stelzung der Seitengewölbe vermieden, aber auch eine Verschiedenheit der Function angedeutet ist, die der Höhengleichheit widerspricht. Ja endlich sind die Scheidbögen so eingerichtet, dass sie wirklich noch einen Ueberrest der Oberwand andeuten, gleichsam als wollte der Meister gegen das neue System protestiren. Es ist richtig, dass diese Eigenheiten nicht stören, vielmehr neben der trefflichen Durchführung des Details zu der ernsten Schönheit des Inneren beitragen, aber doch immer sind es Inconsequenzen, die sich da wo der Bau gleich anfangs auf Hallenform angelegt war, nicht so zusammenfinden dürften.

Rege Bauthätigkeit war auf der Südseite des Harzes. In dem bischöflichen Erfurt*) war man zu reich an älteren kirchlichen Stiftungen, um neuer zu bedürfen, wohl aber schien der Dom, die ehrwürdige Stiftung des Apostels der Deutschen, obgleich im zwölften Jahrhundert erneuert, den jetzigen Bedürfnissen und besonders in seinem Chorraume der Würde des reichen und mächtigen Kapitels nicht entsprechend. Aber die Anhöhe, welche die Vorsicht der Gründer zum Sitze der Kirche gewählt, fiel gerade auf der Chorseite schroff ab und erschwerte daher die gewünschte Ausdehnung. Man erlaubte sich daher zunächst eine geringe Abweichung von der Achse des alten Gebäudes nach der Richtung hin, wo der Fels sich weiter in die Ebene erstreckte, und baute dann noch bedeutend weiter hinaus

schichte, den Umstand, dass damals in dieser Gegend noch keine Hallenkirche bestand, und nun das Zusammentreffen mehrerer, dem Hallensystem nicht zusagender Formen berücksichtigt, welche Kugler selbst veranlassen, diese Hallenanlage als eine von „sehr eigenthümlicher, durch ältere Reminiscenzen veranlasster Haltung“ zu bezeichnen, dürfte meine Annahme denn doch wohl die Wahrscheinlichkeit für sich haben.

*) Puttrich Bd. 2, Abth. 2, Serie Erfurt und Mühlhausen.

ins Freie, den ganzen Bau durch gewaltige Mauerpfeiler und Gewölbe, die sogenannte Cavata, stützend. Durch diese grossartige Kühnheit erlangte man einen zwar einschiffigen und nicht sehr breiten, aber lang hingestreckten, mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossenen, durch fünfzehn hohe, viertheilige Fenster glänzend beleuchteten Chor, der ausser den Sitzen der Domherren eine würdige, weithin sichtbare Stelle für den Hochaltar gab. Der Anfang dieses Chorbaues, 1345, ist durch eine Inschrift festgestellt. Die Erneuerung des Langhauses und seine Verwandlung in eine nicht eben sehr glänzend ausgefallene Hallenkirche begann, wie eine andere Inschrift ergiebt, erst 1456, dagegen gehört eine prachtvolle Vorhalle, welche dem nördlichen Kreuzarme angefügt wurde, ihrem Style nach in unsere Epoche. Sie hat den Grundriss eines gleichseitigen Dreiecks, dessen beide freie Seiten reich mit Statuen geschmückte Portale bilden, eine Sonderbarkeit, die hier durch die enge Localität und durch die Beziehung auf zwei verschiedene Zugänge einigermaassen motivirt ist, die aber später z. B. am Dome zu Regensburg*) auch ohne solchen Grund vorkommt und nur aus der abstract geometrischen Richtung der deutschen Schule hervorgehen konnte.

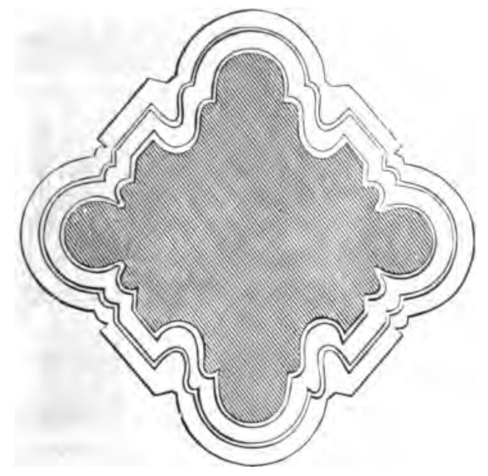

Marienkirche zu Mühlhausen.

Während hier in der bischöflichen Stadt in dieser Epoche noch keine Hallenkirche entsteht, werden in den nicht weit entfernten Städten der goldenen Aue und des Eichsfeldes, in Mühlhausen, Nordhausen und Heiligenstadt gleich mehrere erbaut, unter denen die Marienkirche zu Mühlhausen**) durch ihre imposante, grossräumige Anlage und durch manche Eigenthümlichkeiten ein hö-

*) Vielleicht auch an der Erzdecanatskirche zu Pilsen in Böhmen. Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. II, S. 79.

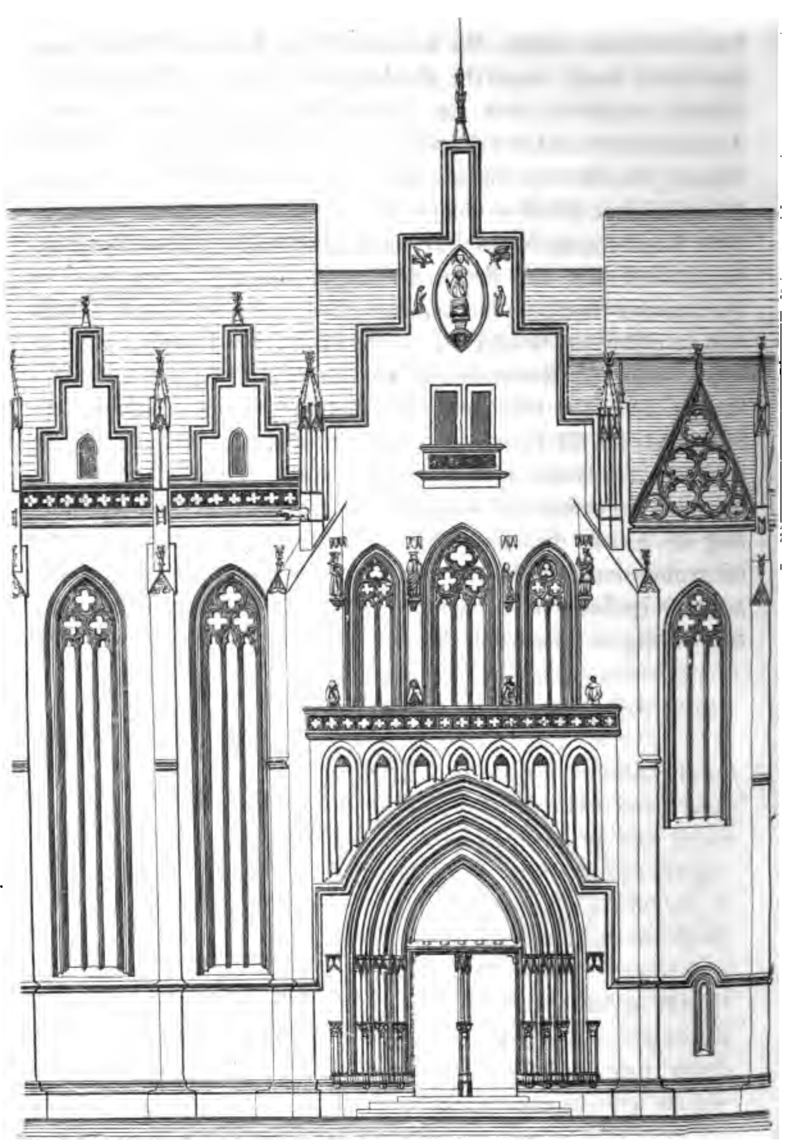
**) Zahlreiche Abbildungen bei Puttrich a. a. O. Danach eine perspectivische Ansicht des Inneren bei Kugler G. d. B. III, 273.

heres Interesse erregt. Sie hat nämlich ein Kreuzschiff, das ganz nach alter Regel ungefähr die dreifache Breite des Mittelschiffes enthält, zugleich aber ein fünfschiffiges Langhaus, dessen Aussenmauern mit der Façade des Kreuzschiffes in einer Flucht liegen. Da die aus romanischer Zeit stammende Vorhalle den drei mittleren Schiffen entspricht und mithin die Breite einer älteren Kirche angiebt, welche nach gewöhnlicher Anordnung ein Kreuzschiff von der Breite des gegenwärtigen haben musste, wird man vermuthen dürfen, dass dieses auf alten Fundamenten ruht, welche der Meister bei der beabsichtigten Erweiterung und hallenförmigen Umwandelung des alten Baues sehr geschickt benutzt hat. Die Höhe der einfachen Kreuzgewölbe (unter dem Schlusssteine 64 Fuss) ist mässig aber genügend, die Pfeiler sind sehr schlanker und eleganter Bildung mit vier kräftig vortretenden grösseren und acht kleineren Diensten bei tiefer Aushöhlung des Kerns, die leichten Blattkapitäle, die dreitheiligen Fenster mit geometrischem Maasswerk sind sehr reiner Form, und der ganze weite Raum mit seinen mannigfachen Durchsichten ist durchaus würdig und harmonisch. Der einschiffige, dem Mittelschiffe



Pfeiler aus Mühlhausen.

vorgelegte Chor schliesst nach ziemlicher Länge mit fünf Seiten des Achtecks, während sich den beiden nächsten Seitenschiffen



Mühlhausen.

entsprechend zwei Kapellen an ihn anlegen und auf halber Länge mit gleichem Polygonschlusse, dagegen die beiden äussersten

Schiffe mit der Ostwand des Kreuzschiffes rechtwinkelig enden. Die Ostseite hat also eine dreifache Abstufung und wiederholte Polygonformen, die einen ziemlich befriedigenden Anblick gewähren. Ueberhaupt ist das Aeussere durch die über dem Kaffsimse aufsteigenden hohen schlanken Fenster und die kräftigen in mehreren Absätzen verjüngten und zuletzt in Fialen endigenden Strebepfeiler sehr stattlich. Ungewöhnlich ist, dass über jedem Joche zwischen den Fialen am Fusse des Daches freistehende Giebel angebracht sind, die im Chore aus wechselndem, kühn durchbrochenem Maasswerke bestehen, im Langhause treppenförmig abgestuft sind und an den Kreuzseiten in gleicher Gestalt weit über das Dach hinausreichen und durch eiserne Stangen gehalten sind. Eine Scheinfaçade, die allerdings an städtischen Wohnhäusern in Deutschland nicht selten vorkommt, aber der Würde eines monumentalen Baues nicht entspricht. Ueberhaupt sind diese Giebel, da sie nicht eine Bedeckung der Fenster darstellen, sondern von denselben unabhängig erst von dem Dachgesimse aufsteigen, kein Dach hinter sich haben und nicht einmal durch eine fortlaufende Balustrade verbunden sind, ein zweckloser, etwas spiessbürgerlicher Putz.

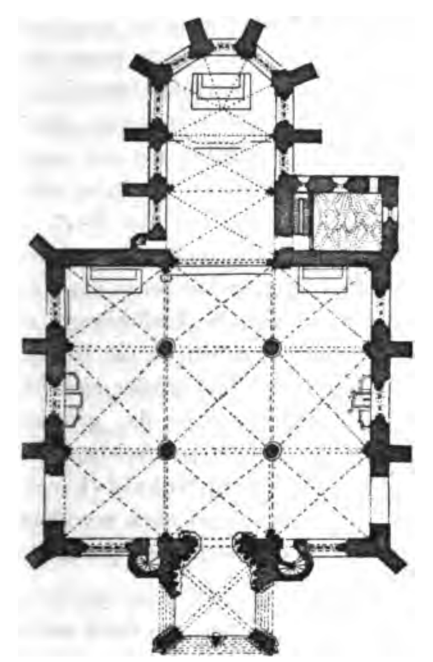
In Franken stieg Nürnberg*), schon am Ende der vorigen Epoche die bedeutendste Stadt dieser Gegend, immer höher und bildete zugleich immer mehr den Charakter aus, welcher es gewissermassen zu einem Prototyp deutschen Bürgerthums machte. Emsiger Gewerbfleiss und vorsichtiger Handelsbetrieb erzeugten zugleich Reichthum, friedlichen Sinn und Treue gegen das Reich, und diese den Kaisern angenehmen Eigenschaften wurden durch Privilegien belohnt, die wieder zu einer Machtvermehrung dienten. Dieser natürliche Kreislauf zeigte sich besonders in diesem Jahrhundert sehr augenscheinlich. Heinrich VII. und Ludwig von Bayern hatten schon gern auf der Burg der treuen

*) Vergl. v. Rettberg, Nürnberger Briefe 1846, und Derselbe, Nürnbergs Kunstleben, Stuttgart 1854, mit Abbildungen. — J. G. Wolff's Nürnberger Gedenkbuch. Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg. — Neues Taschenbuch von Nürnberg. Vieles auch in Heideloff's Ornamentik.

Stadt geweilt, und Karl IV., dem sie, freilich gegen den Willen des Raths, anfangs die Anerkennung versagt hatte, wurde, nachdem er sich den Eingang mit Waffengewalt erzwungen, ihr noch eifrigerer Gönner. Unter seiner Regierung nahm auch die Kunst in Nürnbergs Mauern einen lebendigeren Aufschwung und bildete schon jetzt ihre charakteristischen Züge aus. Eine gewisse Abgeschlossenheit, ein fast eigensinniges Festhalten an der Ortsgewohnheit gehörte zum Wesen des deutschen Bürgerthums, und gerade in Nürnberg war dieser Localgeist besonders stark. Vergleicht man die Façade der Lorenzkirche, die beim Beginn dieser Epoche schon weit vorgeschritten sein musste, mit der Westseite der älteren Sebalduskirche, so bemerkt man, dass jene, obgleich der neueren Schule angehörig, doch im Wesentlichen die Motive des älteren einheimischen Baues wiederholt. Ihre Thürme sind keinesweges nach gothischem Principe, sondern ganz wie dort aus einzelnen, durch Gesimse und Bogenfriese getrennten Geschossen gebildet, und der Mittelbau, obgleich statt des derb ausladenden Polygons der Löffelholzischen Kapelle Portal und Rosenfenster, Prachtstücke feiner gothischer Arbeit enthaltend, ist doch eben so wenig mit den Thürmen verbunden, wie jene Concha. Und wiederum wurde dann die Thurmbekrönung der Lorenzkirche sogleich (1300—1345), wiewohl mit einigen Veränderungen, auf die Sebalduskirche übertragen.

Unter den Gebäuden aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts verdient der kleine Bau der Moritzkapelle, einschiffig mit polygonem Schlusse und zweitheiligen Maasswerkfenstern, Erwähnung, weil er, obgleich ohne besondere Ansprüche, von besten Verhältnissen und sehr harmonisch gebildet ist. Viel bedeutendere Aufgaben brachte die zweite Hälfte, die Zeit Kaiser Karls IV., darunter zunächst die Zierde des grossen Marktes der Stadt, die Liebfrauenkirche. Hier wie in anderen Gegenden Deutschlands hatten die öffentlichen Leiden den Vorwand oder Anlass zu Judenverfolgungen gegeben, und man glaubte häufig, den Zorn des Himmels dadurch zu sühnen, dass man auf dem Flecke ehemaliger Synagogen Marienkirchen errichtete. So geschah es auch hier, nur dass nicht schlichte Bürger, sondern der kunstliebende Kaiser die Sache in die Hand nahm. Nürnberg

war ihm ein gelegener Ort für Reichsversammlungen, und selbst der Reichstag, auf dem die goldne Bulle berathen wurde, war hier abgehalten, wobei denn der prachtliebende Kaiser das Bedürfniss einer geräumigeren Hofkapelle, als sie die alte Burg bot, empfunden haben mochte. Er veranlasste daher die städtischen Behörden, eine solche auf dem Platze der zerstörten Synagoge erbauen zu lassen, was in den Jahren 1355 bis 1361 durch zwei Brüder, Georg und Fritz Rupprecht, wahrscheinlich Einheimische, geschah. Die Aufgabe war eine ungewöhnliche: „Unserer lieben Frauen Saal" nannte der Kaiser das Gebäude; es sollte eine Kapelle von mässigem Umfange werden, welche zugleich des Kaisers würdig und doch den städtischen Bauten, zwischen denen sie stand, nicht allzu unähnlich sein musste. Dies mag es erklären, wenn wir das Werk nicht frei von einem Schwanken zwischen dem kirchlichen und weltlichen, dem aristokratischen und bürgerlichen Charakter finden. Die Anlage ist sehr einfach, der Hauptkörper des Gebäudes fast quadratisch, drei gleich hohe Schiffe, zusammen von neun einfachen Kreuzgewölben gedeckt, die von vier einfachen, nicht durch Dienste belebten, Rundsäulen auf schmucklosen Kapitälgesimsen getragen werden, daran anstossend der Chor von Mittelschiffbreite, ziemlich lang mit drei Seiten des Achteckes geschlossen. Das Innere ist also fast nüchtern. Auch im Aeusseren sind die anderen drei Seiten sehr schlicht, einfache Mauern mit Fenstern und Strebepfeilern



Frauenkirche zu Nürnberg.

und dem darauf lastenden gewaltigen Dache. Um so prächtiger ist die dem Markte zugewendete Façade*). Zunächst ist in ihrer Mitte vor dem in das Innere führenden Portal eine viereckige, an den drei freien Seiten Portale bildende, durchweg, auch an den Eckpfeilern aufs Reichste mit Statuen geschmückte Vorhalle angebracht, welche oben vermittelst einer aus Wappen und durchbrochenem Maasswerk zusammengestellten Balustrade eine Altane bildet, von der herab die Kaiserwahl verkündigt zu werden pflegte. Neben dieser Vorhalle bezeichnen schlanke viertheilige Maasswerkfenster die beiden Seitenschiffe, darüber aber erhebt sich der gewaltige, dem hohen Dachraume entsprechende Giebel mit sechs treppenförmig abgestuften Reihen spitzbogiger Arcaden. Von dem plastischen Werthe der Statuen, den berühmten Werken Sebald Schonhofers, werde ich später zu sprechen haben, und für die kleine dreiseitige, auf die Altane gestellte, Kapelle nebst dem von derselben aufsteigenden wunderlich gestalteten Giebel sind die ursprünglichen Meister nicht verantwortlich**). Aber auch wenn man sich diesen Zusatz aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts fortdenkt, ist die Anordnung des Ganzen keine glückliche. Der breite Giebel, fast von gleicher Höhe mit der senkrechten Mauer, also an sich schon lastend genug, erscheint durch die Ueberfüllung mit kleinen monotonen Arcaden und durch die Häufung der kleinlichen, auf jeder Seite sich neun Mal wiederholenden Abstufungen noch schwerfälliger, und selbst an der Vorhalle sind, trotz der vortrefflichen plastischen Ausführung, die Einzelheiten nicht immer zu loben. Namentlich ist die Bildung des Hauptportals mit den zwei über dem Mittelpfeiler sich öffnenden Lancetbögen spröde und nüchtern, ohne die grössere Leichtigkeit, welche dadurch bezweckt wurde, zu erreichen.

Sehr viel befriedigender ist der der alten St. Sebaldskirche in den Jahren 1361 bis 1371 angebaute, schon oben erwähnte, hallenartige Chor, obgleich auch an ihm sich die Spuren der

*) Die Abbildung der Façade bei Kallenbach Chronologie Taf. 55 ist gross, aber mit Aenderungen, und nicht sehr gelungen; eine kleine Ansicht im Nürnberger Taschenbuche 1829 und sonst häufig.

**) Sie sind das Werk des Bildhauers Adam Kraft und v. J. 1462.

Spätzeit schon sehr stark offenbaren*). Das Maasswerk der Fenster ist sehr willkürlich und der Mangel der Kapitäle an den Pfeilern um so unschöner, als diese nicht, wie in anderen späteren Bauten, einfache Rundsäulen sind, aus denen die Gurten herauswachsen, sondern aus acht cylindrischen Stämmen bestehen, die sich oben alle einzeln ohne Vermittelung in scharf profilirte Gurte verwandeln. Aber dennoch macht das Ganze durch die Schlankheit dieser Pfeiler und durch die guten Verhältnisse der weiten und lichten Hallen und der hohen viertheiligen Fenster einen recht würdigen, kirchlichen Eindruck. Auch am Aeusseren wirkt der allerdings etwas breite Schluss mit sieben Seiten des Sechszehneckes bei den bedeutenden Dimensionen nicht unpassend, sondern eher imposant, und die ganze Ausstattung der Strebepfeiler mit Baldachinen und Fialen, der Fenster mit ihren in die Balustrade eingreifenden Spitzgiebeln, selbst der Wandräume zwischen ihnen mit Nischen, ist reich und mit gutem Geschmack ausgeführt. Man lernt dies um so mehr schätzen, wenn man den im folgenden Jahrhundert (1439—1477) der Lorenzkirche angebauten ähnlichen Chor damit vergleicht, dessen Aeusseres dadurch, dass die Strebepfeiler in das Innere hineingezogen und die Fenster, statt in voller Höhe, kleiner und in zwei Reihen gebildet sind, schwerfällig und nüchtern erscheint, obgleich dem Inneren auch hier das Verdienst einer würdigen und behaglichen Grossräumigkeit, eine bleibende Eigenschaft der Nürnberger Schule, und eine grosse Schönheit des Decorativen, namentlich der mit Recht bewunderten steinernen Gallerie nicht abzusprechen sind.

Ueberhaupt ist die Ornamentik, sei es bei der Verzierung kirchlicher oder weltlicher Gebäude, sei es bei rein decorativen Anlagen, die eigentliche Stärke dieser Schule. Der berühmte schöne Brunnen, den ebenfalls Schonhofers Meisterhand mit Statuen schmückte, und der nicht minder beliebte Erker am Sebaldus-Pfarrhofe (1361), der so einfach mit seinem achteckigen Fusse aus dem Boden hervorwächst, um sich oben wie eine reiche Blume zu entfalten, sind beide in ihrer Art unübertroffene Werke von höchster Anmuth. Die Eigenschaften gesunder Raum-

*) Kallenbach Chronologie Taf. 56 und 57.

vertheilung und des decorativen Geschmacks finden sich in schönster Vereinigung an dem s. g. **Nassauer Hause** in der Nähe der Lorenzkirche, das in seiner einfachen, schlanken Gestalt mit den fast burgartig sparsam vertheilten Fenstern, dabei aber mit reichem Erker, mit Eckthürmchen und verziertem Zinnenkranze den Gedanken des Patriciats einer mittelalterlichen Stadt, die Vereinigung des Bürgerlichen und Ritterlichen, so vortrefflich ausspricht und durch seine schönen Verhältnisse jedes Auge auf sich zieht. Freilich konnte es dann aber nicht fehlen, dass diese decorative Neigung leicht ausartete, was schon bei der dieser Epoche angehörigen s. g. **Brautpforte** an der St. Sebaldskirche*) mit ihren spitzenartig fein gearbeiteten, freischwebenden Zierbögen der Fall ist und später noch viel stärker hervortrat.

Ausserhalb Nürnbergs verdienen in Franken nur wenige Bauten der Erwähnung. Zuerst der Chor der **oberen Pfarrkirche** zu **Bamberg**, 1327 vollendet, mit niedrigem polygonförmigem Umgange, ohne Kapellen, deren Anlage die Oertlichkeit nicht gestattete**), im Aeusseren ziemlich reich decorirt, die Fensterbögen mit geschweiften Spitzen und Krappen, die Ecken mit verzierten Strebepfeilern und Fialen, die Wände mit Stabwerk. Charakteristisch für fränkische Auffassung ist, dass sich hier neben den üppigen Formen der späteren Gothik noch Bogenfriese erhalten haben. Dann die **Jacobikirche** zu Rothenburg an der Tauber, 1373—1453, ein stattlicher Bau reichen gothischen Styls, mit niedrigen Seitenschiffen und vollständigem Strebesystem***). Endlich ein kleineres Gebäude von edlen Verhältnissen, die **Marienkapelle** zu **Würzburg**, zu welcher Bischof Gerhard von Schwarzburg im Jahre 1377 den Grundstein legte. Sie hat drei gleiche hohe Schiffe, schlanke achteckige Pfeiler mit Gewölbdiensten aber ohne Kapitäle, dreiseitigen Chor aus dem Achteck auf Mittelschiffbreite, sternförmiges Gewölbe, geschweiftes Maasswerk, doch beides noch mässig. Die Strebepfeiler sind

*) Abbildungen dieser beliebten und weltbekannten Monumente finden sich in den oben angeführten Werken und sonst häufig. Vergl. auch Dr. Fr. Meyer, die interessantesten Chörlein an Nürnberg's mittelalterlichen Gebäuden.

**) Eine kleine Abbildung in Heller's Taschenbuch von Bamberg 1831, S. 84.

***) Waagen, Künstler und Kunstw. in Deutschland, I, 320.

reich mit freilich meist aus den folgenden Jahrhunderten stammenden Bildwerken geschmückt, und das Ganze hat, ungeachtet seiner spätgothischen Details, eine grosse Anmuth und Eleganz und entspricht sehr wohl dem Begriffe einer der Jungfrau gewidmeten Kapelle.

In demselben Jahre, wo in Franken dies Monument der Pietät eines ritterlichen Bischofs entstand, wurde in Schwaben der Grundstein zu dem grossartigsten Denkmale städtischer Frömmigkeit und bürgerlichen Stolzes gelegt, zu dem Münster in Ulm. Die Stadt, keineswegs zu den grössten des deutschen Reiches gehörig, aber durch einträglichen Binnenhandel zu gediegenem Reichthume gelangt, besass ausser mehreren Klöstern auch eine ausschliesslich dem Pfarrgottesdienste gewidmete Kirche, die aber ausserhalb der Mauer auf dem Gottesacker lag, was bei der feindlichen Stellung der Stadt gegen die benachbarten Landesherren unbequem wurde. Man beschloss daher die Verlegung der Pfarre in die Stadt und machte dazu einen Plan, der uns von dem Muthe und den Mitteln der Bürgerschaft die überraschendsten Vorstellungen giebt. Es war auf nichts Geringeres abgesehen, als auf eine Kirche, deren Länge, Gewölbe und Thurmhöhe den kolossalen Dimensionen des Kölner Domes nahe kam, und die wirklich bis zu dem völligen Ausbau dieser Kirche die grösseste in Deutschland war*). Die Fundamente dazu wurden wegen der Unzulänglichkeit des Bodens in grosser Tiefe gegraben, worauf dann im Jahre 1377 der Bürgermeister Ludwig Kraft mit grosser Feierlichkeit den Grundstein legte. So reich die Stadt sein mochte und so gross sich im Anfange der Eifer ihrer Bürger zeigte**), verzögerte sich dennoch der Bau in seiner

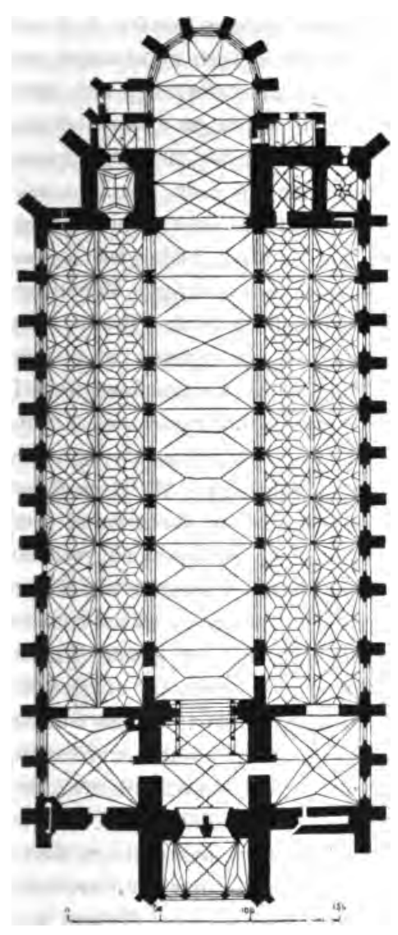
*) Wenigstens dem Kubikinhalte nach; im Flächenmaasse des Grundplanes steht sie dem Speyerer Dome nach, welcher (nach Lassaulx's Berechnung) 45,615, während sie 43,506 Quadratfuss enthält. Der Dom in Köln mit 62,918 Quadratfuss lässt freilich beide weit hinter sich.

**) Der Bürgermeister und seine Hausfrau gingen mit gutem Beispiele voran, indem sie ihre kostbaren Mäntel der Kirchenfabrik schenkten; alle steuerten bei, und selbst von den gefangenen Leuten „im Elend" gingen ein Kappenzipfel und ein Filzhut ein, wie Hassler in dem Vortrage: Zur Gesch. der kirchl. Baukunst im Mittelalter, Berlin 1857, berichtet.

jetzigen, in vielfacher Beziehung unvollendeten Gestalt bis ins sechszehnte Jahrhundert. Die Baurechnungen ergeben eine Reihe von Meistern, unter denen von 1390 an bis 1480 das Geschlecht der Ensinger in mehreren Generationen, dann von 1474 an der bekanntere Matthäus Böblinger von Esslingen auftritt, der den Thurm vollenden sollte, aber, weil derselbe zu sinken drohte, sich dem erschreckten und aufgeregten Volke durch die Flucht entzog. Leider wissen wir von den ersten, bei und nach der Grundsteinlegung thätigen Werkmeistern nur ihre Namen, Heinrich und Michael, nicht aber ihren Ursprung oder Andeutungen über die Schule, aus der sie hervorgegangen*). Ungeachtet seiner gewaltigen Verhältnisse sollte das Gebäude sich von den Kathedralen unterscheiden und den Charakter einer Pfarrkirche behalten, man gab ihm daher nur Einen, nicht zwei Thürme an der Façade, beabsichtigte dagegen die Anlegung zweier kleinerer Thürme neben dem Chore, im Osten der Seitenschiffe. Der Grundplan war im Wesentlichen derselbe, wie er damals in den Pfarrkirchen vorkam und mit der Form der Hallenkirchen zusammenhing. Drei Schiffe von fast gleicher Breite und unmittelbar daran, ohne Kreuzschiff, ein Chorraum von der Breite des Mittelschiffes, polygonförmig mit fünf Seiten des Zehneckes geschlossen. Dass man dennoch die Seitenschiffe niedriger, von halber Höhe des Mittelschiffes bildete, war vielleicht weniger durch eine Vorliebe für diese Form, als durch die gewaltigen Dimensionen bedingt. Das Mittelschiff hat eine lichte Breite von 54 Fuss, also mehr wie im Kölner Dome, und diese gewaltige Breite forderte eine entsprechende Höhe, welche hier ebenfalls dem Kölner Dome ähnlich auf 133 Fuss bestimmt ist. Diese Höhe allen drei gleichbreiten Schiffen zu geben, konnte man unmöglich wagen, bedurfte vielmehr zur Stütze des Mittelgewölbes der anstemmenden Kraft niedrigerer Seitenschiffe, welche auch so noch die ganz beträchtliche Höhe von 66 Fuss erhielten**). Auch erregte die grosse Spannung selbst dieser Seitengewölbe später Besorgnisse, so

*) Vergl. über alle diese Thatsachen das in seiner Art musterhafte kleine Werk: Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, Ulm 1840.

**) Die ganze Länge des Baues beträgt im Aeusseren 490, im Lichten 392, die Breite 170 rhein. Fuss.



Münster zu Ulm.

dass man im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts vorzog, dieses Seitenschiff durch eine den Pfeilern parallele Reihe höchst schlanker Säulen zu theilen, so dass der Bau jetzt fünfschiffig ist. Diese Aenderung dient indessen keinesweges zur Entstellung, sie erscheint vielmehr durchaus natürlich und ist durch die ursprüngliche Anlage so sehr erleichtert, dass man sie fast für vorbedacht halten sollte. Die Pfeilerabstände sind nämlich kleiner als in anderen spätgothischen Kirchen, der halben Mittelschiffbreite gleich, sie bilden also Gewölbfelder, deren Tiefe die Hälfte ihrer Breite ist, halbe Quadrate der Mittelschiffbreite, welche aber zwei Quadrate des Pfeilerabstandes neben einander enthalten. Dies bei der Wiederholung in allen drei Schiffen entschieden ungünstige Verhältniss wurde durch die Theilung der Seitenschiffe wesentlich verbessert, indem hier nun jene kleinen Quadrate wirkliche Gewölbfelder bildeten, welche die schmale Gestalt der Mittelgewölbe erklären.

Bei der Ausbildung des Inneren scheinen die Meister nur auf die Solidität ihres Riesenbaues bedacht gewesen zu sein; er ist fast bis zur Dürftigkeit schmucklos. Die Pfeiler sind breit, unter den Scheidbögen mit geraden, völlig unbelebten Seiten-

flächen, auf denen die den Gurtungen entsprechenden Kapitäle unmotivirt aufliegen; auf der Schiffseite steigen zwar unten mit Consolen und Statuen verzierte Dienste ununterbrochen auf, aber da die ganze Wand über den, wegen der engen Pfeilerstellung überaus steil gehaltenen Scheidbögen bis zu den ziemlich kleinen Oberlichtern völlig nackt ist, dienen sie nur dazu, die immense Höhe fühlbar zu machen. Durch diese Leere in Verbindung mit der dichten Pfeilerstellung und den dadurch bedingten steilen Scheidbögen entsteht die gewiss nicht beabsichtigte Wirkung, dass das Mittelschiff, ungeachtet seiner bedeutenden Breite, eng und die Höhe, obgleich sie verhältnissmässig geringer ist wie im Kölner Dome, übermässig erscheint. Dazu kommt denn freilich noch, dass der Chor (einschiffig und mit fünf Seiten des Zehneckes geschlossen) nur 82 Fuss Höhe, also, obgleich mehr als die Seitenschiffe, doch 50 Fuss weniger als das Mittelschiff hat und diese Differenz durch eine einfache, nur durch zwei jetzt vermauerte Fenster verzierte Wand ausgeglichen wird, welche in ihrem Gegensatze gegen die Choröffnung wiederum als Maass für die gesteigerte Höhe des Hauptschiffes dient. Das Aeussere ist grösstentheils unvollendet geblieben, nur der grosse Thurm auf der Mitte der Façade hat, so weit er überhaupt ausgeführt ist, die ihm zugedachte Ausschmückung erhalten *). An diesem Thurme ist zu bedauern, dass er nicht, wie in Freiburg, freisteht, sondern aus dem Bau ziemlich unmotivirt herauswächst, was namentlich in der Seitenansicht unangenehm auffällt; im Uebrigen aber ist die ganze Anlage, wie schon oben bemerkt (S. 255), sehr würdig und schön. Zur Ausführung ist nur der viereckige Unterbau gekommen, welcher, mit Einschluss der kleinen modernen Spitze 307 Fuss hoch, schon weit über das Kirchendach hinausragt, obgleich ihm Achteck und Helm fehlen. Er besteht aus drei gewaltigen Stockwerken, der zum Portale führenden Vorhalle mit drei von zwei schlanken Pfeilern gebildeten Bogenöffnungen, dem zweiten Geschoss, an welchem das Motiv der

*) Abbildungen im gegenwärtigen Zustande und im kleinen Maassstabe bei Grüneisen und Mauch a. a. O., des beabsichtigten vollständigen Thurmes nach dem alten Risse bei Moller Denkmäler I, Taf. 57, bei Kallenbach a. a. O. Taf. 70, und in der Sammlung ursprünglicher Risse von C. W. Schmidt.

Vorhalle sich mit feineren Zügen wiederholt, indem vor dem grossen Fenster eine dreifache, von zwei schlankesten Pfeilern gebildete Bogenöffnung mit reichem Maasswerk angebracht ist; endlich das dritte Stockwerk, noch höher und mit reicherer Vergitterung von dünnen Stäben. Das Gewölbe des Mittelschiffes wurde erst 1471, das der Seitenschiffe 1478 geschlossen, und die Ausstattung des Thurmes jedenfalls erst im fünfzehnten Jahrhundert ausgeführt; sie ist dennoch aber höchst gelungen zu nennen. Architektonische Willkürlichkeiten und Verstösse lassen sich nachweisen und die einfachere Haltung der älteren Thürme wird vorzuziehen sein, aber die malerische Wirkung der wiederholten, leicht vergitterten und kräftig beschatteten Theile ist schon jetzt sehr bedeutend und würde bei wirklicher Vollendung noch viel stärker sein.

Ein anderes umfangreiches Bauunternehmen dieser Epoche in Schwaben, freilich ganz anderer Art, war die Umgestaltung und Erneuerung des Domes zu Augsburg. Diese uralte bischöfliche Kirche, auf dem einstigen Forum der römischen Stadt erbaut, hatte aus Rücksicht auf die Märtyrerstätten der ersten Christen oder nach älterer Auffassung die Chorapsis im Westen. Im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts beschloss man, dieser Abweichung von dem jetzt allgemeinen Herkommen durch Anlage eines neuen Chores zu entgehen, begann aber die Arbeit im Jahre 1321 zunächst mit einer Umgestaltung des Langhauses, welches durch zwei äussere Seitenschiffe erweitert und mit Verstärkung der alten Pfeiler überwölbt wurde. Baumeister dieses Theiles war zufolge der Inschrift am Südportale hier noch einmal wieder ein Geistlicher, der Dom-Custos Conrad von Randegg*), der jedoch starb, ehe es zur Ausführung des neuen Chores (1356 — 1431) kam, so dass es dahin gestellt bleiben muss, ob der Plan desselben von ihm herrührt. Jedenfalls macht er seinem Erfinder nicht grosse Ehre. Er hat nach französischer Weise Umgang und Kapellenkranz, nähert sich aber in sofern den Formen der Hallenkirche, als die Seitenschiffe höher sind als ge-

*) Allioli, die Broncethür des Domes zu Augsburg, 1853, S. 34 ff. Vergl. bei Wiebeking Taf. 1, 6, 44 Durchschnitt, Aussenansicht und Grundriss.

wöhnlich und das Mittelschiff nur mit niedrigen Fenstern herüberragt. Das Verhältniss der hohen dreiseitig geschlossenen Kapellen zu dem ebenfalls nur dreiseitig geschlossenen Chore ist durchaus unschön und die Ausführung so flach und bedeutungslos, dass man kaum begreift, wie die architektonische Ornamentik so zurück bleiben konnte, während die ungefähr gleichzeitigen Statuen am südlichen Seitenportale zum Theil wirklich von ausserordentlicher Schönheit sind. In allen südlichen Provinzen Deutschlands bemerken die Localforscher, dass gothische Kirchen des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts in überwiegender, solche des dreizehnten und vierzehnten aber in sehr geringer Zahl vorkommen. Sie suchen die Ursache zum Theil in den Unfällen des vierzehnten Jahrhunderts, etwa in den Fehden der schwäbischen Städte gegen Fürsten und Ritter, theils darin, dass man erst im fünfzehnten Jahrhunderte bei gewachsener Bevölkerung das Unzulängliche der älteren Kirchen gefühlt habe. Allein Ulm baute ungeachtet jener Fehden, die anderen Gegenden Deutschlands hatten während derselben Zeit wenn auch Anderes, doch nicht weniger zu leiden, und dass man die Enge der Kirchen nicht empfand, zeigt eben den Mangel an Baulust. Eher könnte man dem Mysticismus und seiner Abneigung gegen den vermeintlichen Hochmuth stattlicher Bauten die Schuld geben, da er in diesen Gegenden vorzugsweise Anhänger besass, allein die Hauptsache ist wohl, dass der schwäbische Stamm und im geringeren Maasse auch die übrigen süddeutschen Stämme mehr poetische und bildnerische, als architektonische Neigung haben, und dass daher ihre Baulust erst im Gefolge des weiteren Aufblühens der Bildkunst erwachte. In der vorigen Epoche hatte man sich meistens mit ungewölbten, auf schlichten achteckigen Pfeilern ruhenden Kirchen begnügt, in dieser kam die Hallenkirche, gegen welche sich die benachbarten fränkischen und rheinischen Gegenden sträubten, frühe und fast allgemein in Aufnahme, offenbar aus Vorliebe für einfachere Formen. Auch ist die Zahl bedeutender Bauten sehr klein. Die schöne Marienkirche zu Reutlingen (1247—1343), welche noch dem alten Systeme folgt, war schon in der vorigen Epoche angefangen, und an dem fünfschiffigen Münster zu Ueberlingen am Boden-

see*), einer der umfangreichsten Kirchen in Schwaben, mochten wie am Münster zu Ulm die kolossalen Dimensionen niedrigere Seitenschiffe zur Nothwendigkeit machen. Ausser diesen sind aber alle anderen namhaften Kirchen in Hallenform. Unter ihnen zuerst die Heiligekreuzkirche zu Gmünd**) (1351 bis 1431), das Werk des Heinrich Arler oder Parler, dessen Sohn später am Prager Dome der Nachfolger des Mathias von Arras wurde. Die Façade ist ziemlich reich und ungewöhnlich, mit hohem Spitzgiebel des Portals, Rosenfenstern und Sculpturen geschmückt. Im Inneren tragen schlanke Rundpfeiler mit ihren von doppeltem Blätterkranze verzierten Kapitälen ein reiches Netzgewölbe, und dem hohen Umgange des Chors sind niedrige Kapellen, doch ohne vortretende Polygonschlüsse angefügt. Dieser imposante Bau scheint den meisten späteren Kirchen zum Vorbilde gedient zu haben, und namentlich fand die hier zuerst in dieser Gegend angewendete Verbindung der Hallenform mit einem Umgange Anklang und wurde im fünfzehnten Jahrhundert an vielen Kirchen in Schwaben, Franken und Bayern, meistens jedoch mit Fortlassung der Kapellen, nachgeahmt***). Dagegen hat die Liebfrauenkirche zu Esslingen, von deren schönem Thurme wir schon gesprochen haben und die auch sonst zu den besten Werken der schwäbischen Schule gehört, bei einem Langhause mit drei gleich hohen Schiffen einen einfachen dreiseitig geschlossenen Chor. Die Dimensionen dieser schon 1321 beschlossenen und wahrscheinlich bald darauf begonnenen, aber erst 1406 mit Eifer fortgesetzten Kirche sind nicht sehr bedeu-

*) Kugler, Kunstgesch. 3. Aufl. II, 416. Ueber die Kirche von Reutlingen vergl. Laib und Schwarz, Formenlehre des romanischen und gothischen Baustyles, 2. Aufl. 1858. Taf. VII und VIII. Sie hat nicht, wie ich Bd. V, S. 581 irrig gesagt, gerade Decke, sondern Kreuzgewölbe, wohl aber bei übrigens eleganter goth. Formbildung achteckige Pfeiler und geraden Chorschluss.

**) Ein Grundriss bei Laib und Schwarz a. a. O. Taf. IX. Uebrigens giebt, bis das unter Heideloff's Namen erscheinende Werk über die schwäbischen Kunstdenkmäler vollständig sein wird, noch immer der Aufsatz von Merz im Kunstbl. 1845, Nro. 84—86 die umfassendsten Nachrichten über schwäbische Kirchen.

***) Z. B. in Nördlingen und Dinkelsbühl (Wiebeking, Taf. 61), in Schwäbisch-Hall, in Amberg in der Oberpfalz u. s. w.

tend, das Mittelschiff 29 Fuss breit, 53 hoch, der Chor in beiden Beziehungen etwas kleiner, auch die Seitenschiffe nur 18 Fuss breit; die Details leiden an den Fehlern der späteren Gothik, das Maasswerk enthält schon reichlich geschweifte und halbkreisförmige Linien, die Pfeiler sind ohne Kapitäle; aber ihre schlanke Form, die sorgfältige Profilirung der an ihnen heruntergeführten Gewölbgurten und überhaupt die wohlgewählten Verhältnisse geben doch einen günstigen Eindruck *).

Zeigt die schwäbische Schule in der Anlage der Gebäude keine grosse Originalität, so ist ihr dagegen das Verdienst gründlicher, delicater und geschmackvoller Ausführung der ornamentalen Theile nicht abzusprechen. Ausser dem Esslinger Thurme beweisen dies die beiden bereits oben (S. 229 und 257) erwähnten Zierden, welche die alte Klosterkirche zu Bebenhausen **) um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts erhielt, das reizende Thürmchen auf der Vierung des Kreuzes und das gewaltige Fenster der Altarwand, beide in der That in ihrer Art unübertroffen. Da wir von dem Thurme wissen und von dem unmittelbar vorher ausgeführten Fenster voraussetzen dürfen, dass ein Cisterciensersbruder Georg der Künstler war, so dienen sie auch als Beweis, dass die Klöster noch nicht ganz die Theilnahme an der Kunstübung aufgegeben hatten.

In den bayrischen Gegenden, nördlich der Donau bildete der schon in der vorigen Epoche begonnene und in der gegenwärtigen fortdauernde Dombau zu Regensburg eine Schule, welche der Diöcese zu Gute kam und von deren Tüchtigkeit eine Reihe noch erhaltener Werke Zeugniss ablegen***). In Regensburg selbst die Minoritenkirche, schon um 1300 angefangen, im Langhause zwar nach der Weise der Bettelorden einfach, mit blosser Balkendecke und schlichten Rundsäulen, der ein-

*) Nachrichten und vortreffliche Zeichnungen in Heideloff's Schwäbischen Denkmälern. Vergl. auch Merz a. a. O. S. 361, und Lübke im Deutschen Kunstbl. 1855, S. 412.

**) Vergl. die schon angeführte Arbeit des Dr. Leibnitz in Heideloff's Kunstdenkm. Schwabens.

***) Vergl. einen sehr umfassenden Aufsatz: Zur Kunstgeschichte der Diöcese Regensburg, in der Beilage zur Augsburger Postzeitung 1856, Nro. 13 ff.

schiffige Chor dagegen mit herrlichen Maasswerkfenstern und feinster Ausbildung der Pfeiler; dann die Aegidienkirche, durchaus reichen, eleganten Styls, der Hallenform sich nähernd, da die Oberlichter nur um weniges das Mittelschiff überragen, auch schon jünger, da der Grabstein des Stifters von 1396 nur des vollendeten Chores erwähnt. Neben der Pfarrkirche von Sulzbach, zu deren Erbauung Kaiser Karl IV. mitgewirkt haben soll, ist dann die zu Naabburg zu erwähnen, wie es scheint ein prachtvoller Bau, da man ihn das Spiegelbild des Regensburger Domes genannt und mit der Katharinenkirche von Oppenheim verglichen hat, wahrscheinlich erst vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts mit niedrigen Seitenschiffen, reich verzierten Querarmen und auffallenderweise auch ausser dem östlichen mit einem westlichen Chor. Reich an architektonischen Zierden ist dann die Hauptstadt der Oberpfalz, Amberg. Zunächst die (sogenannte Levinische) Kapelle des alten Hauses der Pfalzgrafen, im Inneren mit schönen Laubkapitälen, im Aeusseren mit einem erkerartig aus der Mauer heraustretenden dreiseitigen Chor, ein reizendes Werk früher Gothik. Dann ausser der grossen durch drei Thürme geschmückten, aber freilich theilweise entstellten St. Georgskirche von 1359*) die kleine zierliche Frauenkirche, wahrscheinlich erst nach 1403 gebaut mit drei gleich hohen Schiffen. Endlich an der Gränze unserer Epoche die grösste Kirche Amberg's, St. Martin, deren Herstellung, nachdem die Bürger schon fast sechszig Jahre dazu gesammelt, 1421 begonnen wurde, ein mächtiger dreischiffiger Hallenbau mit hohem Thurme, und im Inneren zwar mit nüchternen Rundpfeilern ohne Kapitäle aber über den auf beiden Seiten zwischen den Strebepfeilern angelegten kleinen Kapellen mit einer Gallerie in reichsten Maasswerkformen.

In der südlich der Donau gelegenen Hochebene des eigentlichen Bayerns**) scheint der gothische Styl im dreizehnten Jahrhundert noch gar nicht zur Anwendung gekommen zu sein,

*) Grundriss bei Wiebeking Taf. 55.

**) Dr. Sighart, die mittelalterliche Kunst in der Erzdiöcese München-Freising, 1855; eine fleissige Zusammenstellung, leider ohne genügende Zeichnungen.

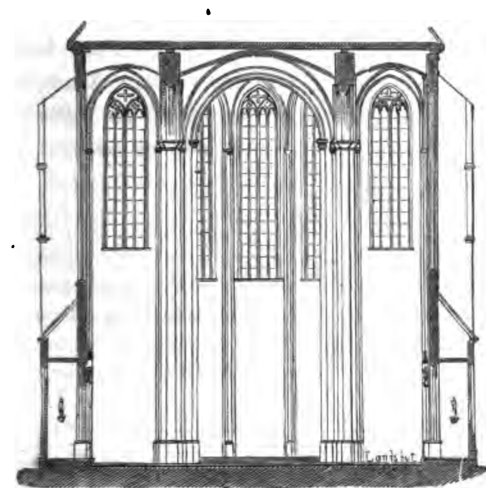
wozu neben der geringen architektonischen Neigung auch der im südlichen Deutschland seltene Mangel eines guten natürlichen Bausteines beitragen mochte. Schon die ältesten, nach dem Beginne des vierzehnten Jahrhunderts erbauten Kirchen sind vollständig in Ziegeln, höchstens mit steinernen Rippen und Maasswerk, und daher mit bescheidenen Ansprüchen an Pracht erbaut, aber doch nicht ohne die Anmuth, welche der Frühzeit dieses Styls eigen ist. Die des vierzehnten Jahrhunderts sind noch durchgängig mit niedrigen Seitenschiffen, einschiffigem, zum Theil gerade geschlossenem Chore, immer ohne Strebebögen, zuweilen sogar mit flacher Decke. Die erste derselben, die St. Johanniskirche in Freising*) neben dem Dome als besonderes Chorherrnstift gegründet und durch den Eifer des Stifters in zwei Jahren (1319 bis 1321) vollendet, ist von mässiger Grösse (46 Fuss Höhe unter Gewölbschluss) und grosser Einfachheit. Die Gewölbträger des Mittelschiffes haben Kapitäle, die Gurten der Seitenschiffe aber ruhen auf Consolen, die Scheidbögen entspringen sogar ohne Vermittelung aus den Pfeilern, und die Wand zwischen ihnen und den auffallend kleinen Oberlichtern ist leer und unbelebt. Aber die Reinheit der Formen und die Leichtigkeit des hellbeleuchteten Chors macht sie doch zur lieblichsten Zierde der Gegend. Aehnlich bei grösseren Verhältnissen, ist die Benedictenkirche daselbst (1345) und bedeutender und reicher die St. Jodocuskirche in Landshut, 72 Fuss hoch unter Gewölbschlusse, von der aber aus der Bauzeit von 1338 bis 1368 jetzt nur das schöne Mittelschiff und der Thurm erhalten sind.

Mit dem fünfzehnten Jahrhundert kam die Hallenform in Aufnahme und wurde ausschliesslich angewendet, und dieser gehört denn auch der grösste Bau und der Stolz dieser Gegend an, die St. Martinskirche zu Landshut**), deren Erbauung von der Bürgerschaft im Jahre 1407 beschlossen und so eifrig

*) Eine allerdings nicht sehr genaue Innenansicht bei Sighart a. a. O. Taf. III.

**) Ein kleiner Grundriss und Durchschnitt bei Wiebeking Taf. 5. Ob das im Organ für christliche Kunst III, 135 verheissene ausführliche Werk von Schmidtner bereits erschienen, ist mir unbekannt. Eine gute Zeichnung der Chorstühle im Organ für christliche Kunst III (1853), S. 135.

betrieben wurde, dass 1422 schon die Kanzel, 1424 der Hochaltar errichtet, und der 1432 begonnene Thurm 1472 schon bis zum Dache gefördert war, wenn er auch erst im folgenden Jahrhundert vollendet wurde. Auch den Meister des Baues kennen wir, Hans Steinmetz, ein in dieser Gegend sehr beliebter Architekt, der hier begraben und auf seinem Grabsteine (1432) auch noch als Meister mehrerer anderer Kirchen, namentlich des Spitals in Landshut selbst und der Kirchen von Salzburg, Oettingen, Straubing und Wasserburg bezeichnet wird. Die Anlage ist sehr einfach; drei Schiffe gleicher Höhe, von schlanken, sechseckigen Pfeilern getrennt, aus denen ohne Kapitäle die Gurten der Netz- und Sterngewölbe hervorwachsen, ohne Kreuzschiff, wohl aber mit Kapellen zwischen den nach innen gezogenen Strebepfeilern, endlich der Chor einschiffig mit drei Polygonseiten geschlossen. Um so bedeutender sind die Dimensionen, die Länge 309 Fuss, die Breite mit Einschluss der Kapellen 100 Fuss, die Höhe bis zum Gewölbeschluss fast dieser Breite gleichkommend ($99^1/_2$ Fuss), selbst die Fenster im Schiff 46, im Chor 64 Fuss hoch; und dabei ist der Meister seines Calculs so sicher gewesen, dass er seinen Pfeilern nur eine Stärke von drei Fuss im Durchmesser gab. Aber freilich fehlt ausser dem hochgelegenen Maasswerk, das gerade nicht ausgezeichnet ist, alles belebende Detail, fast als ob der Meister diese Einfachheit beabsichtigt und den Bau nur als das Gehäuse der einzelnen Prachtstücke, mit denen er es schmücken wollte, betrachtet hätte. Kanzel und Altar leisten darin nach dem Ge-



S. Martin in Landshut.

schmacke der Zeit Vorzügliches und nicht minder reich sind die Chorstühle; nur freilich kann das gegen den Eindruck des Leeren und Kalten, den der Bau ungeachtet seiner kühnen Construction giebt, nicht schützen. Von den Portalen sind die in die Seitenschiffe führenden, wie dies um diese Zeit mehrmals vorkommt, mit vorspringenden Baldachinen, das westliche, durch den Thurm führende, aber mit reichem Bildwerk *) geschmückt. Dieser Thurm, den ich schon als einen der höchsten in Deutschland erwähnt habe, ist um so merkwürdiger, weil er, obgleich ganz in Backstein, doch durch seine edle schlanke Erscheinung mit den schönsten Gebilden des Hausteines wetteifert**). Die ersten zwei Drittel der Höhe in viereckiger Form, jedoch in mehreren, zum Theil schon verjüngten Absätzen, dann ein hohes achteckiges Glockenhaus und endlich die schlanke pyramidalische Spitze, hebt er sich bis zur Höhe von 456 Fuss und hat keinen anderen Fehler als den einer zu grossen Häufung der Absätze.

Sehr ähnlich scheint die zweite grosse Kirche, die auf dem Grabsteine Meisters Hans genannt ist, St. Jacob in Straubing, freilich nur wenige Jahre vor seinem Tode begonnen und daher nur dem Plane nach sein Werk. Auch sie hat Hallenform mit Kapellen zwischen den Strebepfeilern, übermässig dünne, hier cylindrische Pfeiler ohne Kapitäle, fast gleiche gewaltige Dimensionen und endlich auch einen bedeutenden, 273 Fuss hohen Thurm, von ähnlicher Anordnung wie jener***). Auch sein drittes Werk, die Spitalskirche zu Landshut (1407 bis 1461) ist eine Hallenkirche mit Rundpfeilern, doch wie es scheint mit hallenartigem Umgange†).

*) Sighart a. a. O. S. 122 giebt nur die Unterschriften der einzelnen Reliefs, von denen die eine: Es ist vollbracht, nun wird venus vir die Welt hinausgeworfen, eine nähere Beschreibung des Dargestellten wünschenswerth gemacht hätte.

**) Charakteristisch für den Werth, den man auf hohe Thürme legte, die Aeusserung des 1495 schreibenden Chronisten Veit Arnpeck: Taceo de turris sublimitate, quae omnes cum ad perfectionem venerit, totius Germaniae turres transcendet. Bei Sighart a. a. O. S. 117.

***) Vgl. den oben angeführten Aufsatz: Zur Kunstgeschichte der Regensburger Diöcese, Nro. 123.

†) Sighart a. a. O. S. 130. „Der Chor erscheint als blosse Fortsetzung der Schiffe.“

Eine hervorragende Stelle in der Baugeschichte des vierzehnten Jahrhunderts nimmt Böhmen ein, das Slavenland im Herzen Deutschlands. Ein einsichtiger Zeuge, der nachherige Papst Pius II., der bekanntlich im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts in Deutschland war, steht nicht an, es allen anderen Reichen Europa's voranzustellen. Keines, schreibt er, ist in unserem Zeitalter durch so viele, so erhabene, so prachtvolle Kirchen bereichert worden. Ihre Grösse, ihre mächtigen Gewölbe, ihre ganze gen Himmel strebende Erscheinung, den Goldglanz ihrer hochgestellten Altäre, die Farbenpracht ihrer hohen und weiten Fenster findet er bewundernswerth. Und dies, fügt er hinzu, nicht blos in grossen Städten, sondern selbst in Dörfern *). Freilich haben die Jahrhunderte, die Hussitenkriege und der restaurirte Katholicismus die Dichtigkeit dieser Bauschätze bedeutend gelichtet, aber es ist doch noch genug erhalten, um dieses Zeugniss zu bestätigen. Einen Antheil an dieser Kunstblüthe darf man der böhmischen Nation nicht absprechen; schon ihre Leistungen auf dem Gebiete der Malerei beweisen, dass sie vor allen anderen slavischen Völkern künstlerisch begabt war. Aber selbstschöpferisch trat sie denn doch, besonders in der Architektur, nicht auf, und die spätere Generation böhmischer Meister ging erst aus der Schule herbeigerufener Ausländer hervor. Neben den Deutschen, die natürlich schon vermöge ihrer geographischen Nähe die überwiegende Mehrzahl bildeten, finden wir zweimal die Nachricht von der Berufung französischer Meister. Eine Spur französischen Einflusses glaubten wir schon in den Miniaturen der vorigen Epoche zu bemerken, auch wäre es erklärbar, wenn das slavische Volk gleichsam über die Köpfe der unbeliebten Deutschen hinweg nach anderen Gegenden blickte. Aeusserungen, die auf ein grosses Ansehen französischer Zustände deuten, finden sich wohl bei den Chronisten **), und je-

*) Aeneas Sylvius, Hist. Boem. cap. 30. Die ganze volltönende Stelle ist bei Fiorillo, Deutschland, I, 125, abgedruckt.

**) Franciscus Pragensis (bei Pelzel et Dobrowsky, Script. rer. Bohem. Tom. II, Lib. III, c. 1.): „Francia est felix terra, nam ibi est pax et justitia sine guerra." Von Kaiser Carl sprechend: „Domum regium construxit admirabilem, magnam, nunquam prius in hoc regno talem visam, ad instar domus regis Franciae." Die von Fiorillo (I, 123) angeführte Aeusserung

denfalls mussten die halbfranzösischen Fürsten des Luxemburger Hauses dieses Ansehen steigern. Aber dennoch war der Einfluss französischer Kunst nur ein vorübergehender. Der erste uns bekannte Fall einer solchen Berufung ereignete sich unter der Regierung, aber ohne Zuthun des unstäten Königs Johann. Der Bischof Johann Druzic von Prag, als er im Jahre 1333 eine Brücke über die Elbe bei Raudnitz bauen wollte, fand im Reiche Böhmen und, wie der Chronist hinzufügt, in den benachbarten Provinzen keinen in solchen Werken erfahrenen Meister, und liess daher von Avignon, wo er früher mehrere Jahre am päpstlichen Hofe gelebt hatte, einen gewissen Meister Wilhelm kommen, der mit seinen Gehülfen zwei Pfeiler und einen Bogen baute, dann aber im folgenden Jahre nach Hause zurückkehrte, während böhmische Künstler (artifices gentis nostrae), die von anderen Fremdlingen (ab aliis advenis) vollständig unterwiesen waren, die Brücke vollendeten *). Es handelte sich also nur um einen Brückenbau **), für welchen am Rhonefluss eine eigene Gilde bestand, die sogenannten fratres pontifices, und auch da dauerte die Arbeit des französischen Meisters nur ein Jahr, während die anderen Fremdlinge, die wirklichen Meister der Böhmen, denn doch wohl nur Deutsche gewesen sein können. Wenigstens deutet die 1330 beendete Augustinerkirche in Raudnitz selbst und der daran stossende, mit dem Wappen desselben Bischofs bezeichnete Kreuzgang durchaus nur auf deutsche Schule

des im siebenzehnten Jahrhundert lebenden Geschichtschreibers Hammerschmidt, wonach Carl in seinem Pallast: regum Franciae domum ad unguem expressit, ist wohl nur eine Uebertreibung jener Chronikennachricht.

*) Wiederum Franciscus Pragensis a. a. O., und bei Fiorillo I, 121.

**) Bernh. Grueber, in seinem vortrefflichen Aufsatze: „Charakteristik der Baudenkmale Böhmens“, in den Mittheil. der k. k. Central-Commission I, 217, schreibt diesem Meister Wilhelm auch den Bau der bischöflichen Residenz in Prag und den des Augustinerklosters in Raudnitz zu, was indessen mit der ausführlichen Nachricht des Franciscus von Prag, der als Prager Domherr und Zeitgenosse vollständig davon unterrichtet sein musste, unvereinbar ist. Ueberdies führt Grueber selbst an, dass die Augustinerkirche in Raudnitz laut darin erhaltener Inschrift schon 1330, also vor der Berufung jenes Meisters Wilhelm, beendet war, und dass ihre Formen eher auf süddeutsche, als auf französische Schule deuten.

hin *), und dasselbe gilt von den anderen gleichzeitigen Bauten, so von den Kirchen in Nimburg und Königgratz, von der 1292 gegründeten, unter Mitwirkung des deutschen Ordens erbauten Erzdecanatskirche zu Pilsen**), und von dem später noch zu erwähnenden Langhause der Bartholomäuskirche zu Kollin, diese beiden schon dadurch als deutsche Werke charakterisirt, dass sie Hallenkirchen sind. Einflussreicher war allerdings der zweite französische Meister Matthias von Arras, den der nachherige Kaiser Karl IV., damals noch Markgraf von Mähren, berief, um sich seiner bei dem beabsichtigten Neubau des Domes St. Veit zu Prag zu bedienen, und der demnächst diesen Bau von 1344 bis zu seinem Tode wirklich leitete. Schon sein unmittelbarer Nachfolger war aber wieder ein Deutscher, Peter von Gmünd, der Sohn des Meisters Heinrich, welchen wir an der Heiligenkreuzkirche in seiner Vaterstadt kennen gelernt haben***). Er

*) Grueber a. a. O. glaubt in dem Maasswerke dieses Kreuzganges den Beweis zu finden, dass romanische Formen sich in Böhmen bis ins vierzehnte Jahrhundert erhielten. Allein die Einmischung gothisch profilirter Rundbögen in völlig gothisches Maasswerk (und darin besteht das romanische Element hier) ist in dieser Epoche nichts Seltenes und kann eher als frühes Vorspiel der Renaissance, wie als Nachklang des romanischen Styles betrachtet werden.

**) Eine Nachricht über dieselbe in den Mitth. d. k. k. Centr. Comm. II, 80.

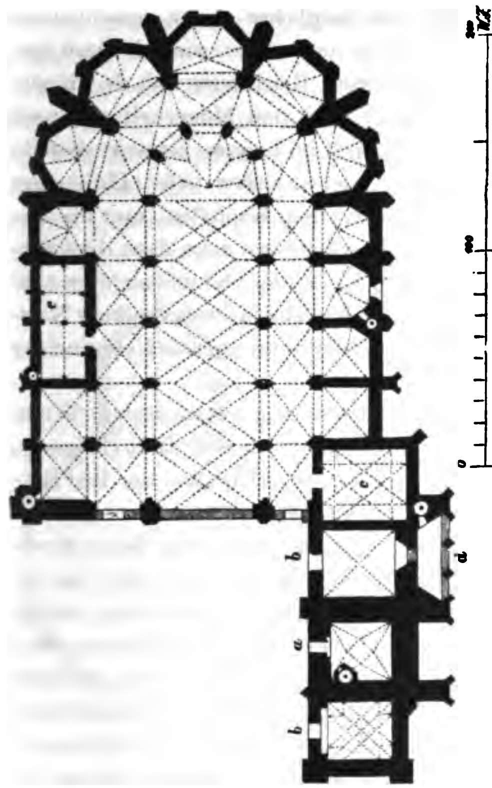
***) Name und Familienverhältnisse des Meisters sind etwas unsicher. Eine Inschrift unter seiner Büste auf der Gallerie des Prager Domes selbst nennt ihn: Petrus Henrici Arleri de polonia magistri (so, anstatt der sonstigen Lesart: magister, die angeblich nach genauer Reinigung genommene Abschrift im Organ für christliche Kunst 1857, S. 172) de Gemunden in Suevia. Danach hat man ihm denn gewöhnlich den Familiennamen Arler beigelegt und ihn aus Polen oder Bologna stammen lassen. Indessen nennt er sich selbst in zwei anderen Inschriften, nämlich im Chore zu Kollin 1360 und bei der Gründung des Prager Langhauses 1392, schlechtweg: Petrus de Gemundia lapicida (Grueber a. a. O. S. 214), und wird ausserdem, wie der Prager Gelehrte Mykowez zufolge Springer's Mittheilung im D. Kunstblatte 1855, S. 381 nachgewiesen hat, in einer Reihe von Urkunden nicht Arler, sondern Petrus dictus Parlerz, oder auch Parler oder Parlerius, oder endlich blos de Gmynda genannt. Auch seine Söhne erhalten den Beinamen Parlerz. Es ist daher wahrscheinlich, dass entweder er oder schon sein Vater „Parlirer" einer Hütte gewesen und davon so benannt ist, wobei denn, da die oben erwähnte Inschrift sich schon hierin als unzuverlässig erweist, mit dem Namen Arler auch das de Polonia als ein Missverständniss des Schreibers anzusehen ist. Ueber die chronologischen Schwie-

stand dem Bau von 1356 an vor, und erlebte die Einweihung des Chores im Jahre 1386 so wie die Grundsteinlegung des Langhauses im Jahre 1392. Der Bau schritt also nicht sehr rasch vorwärts; zwischen dem Tode des ersten und der Berufung des zweiten Meisters liess man vier, zwischen der Einweihung des Chores und der Gründung des Langhauses sogar sieben Jahre verstreichen, und bei diesem war man noch nicht über die Fundamente hinaus gekommen, als die hussitischen Unruhen ausbrachen, welche den Bau für immer beendeten, so dass noch jetzt nur der Chor und ein einzelner luftiger Bogen des Kreuzschiffes ausgeführt sind. Der Plan rührt ohne Zweifel ganz von Matthias von Arras her, nur in der Ausführung findet das kundige Auge die Verschiedenheit beider Meister; der französische zeichnet einfach mit flacher Profilirung und sparsamer Anwendung von Laub- und Maasswerk, der deutsche hat seine Stärke in glänzendem Detail und erlaubt sich diesem zu Liebe auch wohl einen Verstoss gegen den Gesammtplan*). Dieser ist ganz der bekannte der grossen französischen Kathedralen in bedeutenden Dimensionen, denen von Köln und Beauvais ähnlich, nur darin abweichend, dass die Pfeiler am Rundhaupte eine weitere Stellung haben, nicht sieben Seiten des Zwölfecks, sondern fünf Seiten des Neunecks, daher auch nicht von sieben, sondern von fünf Kapellen umgeben, wie dies sich auch in Frankreich an den späteren Bauten findet**). Das Aeussere imponirt durch den

rigkeiten der gewöhnlichen Annahme, dass sein Vater Heinrich nicht blos der Erbauer der Heiligenkreuzkirche zu Gemünd, sondern auch mit dem 1386 nach Mailand berufenen Meister des Dombaues identisch sei, vergl. Springer a. a. O.

*) Ich gebe hier Grueber's sachverständiges Urtheil wieder, während er für die weitere ästhetische Würdigung, bei der ich eigenen Eindrücken folge, nicht verantwortlich ist.

**) Grueber, a. a. O. S. 218, schliesst aus einer Uebereinstimmung der Maasse, dass Matthias von Arras vorzugsweise den Kölner Dom studirt habe, und hält die von diesem abweichende Anordnung des Rundhauptes für eine Aenderung des ursprünglichen Planes. Allein wenn nicht schon Amiens, gab Beauvais ganz dasselbe Vorbild wie Köln, und die Choranlagen der Kathedralen von Troyes und Tours so wie von St. Ouen in Rouen (Viollet-le-Duc II, 342 und 344, I, 239) haben ebenfalls nur fünf Polygonseiten und fünf Kapellen, so dass Matthias selbst sehr wohl auch diese weitere Pfeilerstellung angeordnet haben und doch ganz den Grundsätzen seiner einheimischen Schule gefolgt sein



Dom zu Prag.

Wald von mächtigen Strebepfeilern mit doppelten Strebebögen, durch die Fülle von Maasswerk, von Spitzgiebeln und Fialen, selbst schon durch die gewaltige Steinmasse mit ihrem schönen Farbentone und der daran verwendeten edlen Arbeit. Allein bei näherer Betrachtung findet sich dann doch Störendes; schon im Ganzen erscheint neben den tiefen, sich breit hinlagernden Kapellen der Oberbau allzuschlank und mager, und dieser Contrast wird dadurch stärker betont, dass die Kapellenfenster sehr stumpfe, die Oberlichter sehr spitze Bögen haben und dass an jedem Strebepfeiler die gewaltig breite, durch den Umfang der darauf fingirten Maasswerkfenster recht anschaulich gemachte untere Masse oben plötzlich zu übertrieben dünnen Fialen hoch hinaufschiesst. Es liegt dabei die Absicht zum Grunde, durch diese Leichtigkeit der oberen Theile zu imponiren, aber sie verfehlt ihren Zweck. Ueberhaupt scheint der Meister immer von vereinzelten Motiven geleitet zu sein und nicht mehr die durchhaltende Energie zu besitzen, welche das Ganze mit gleichem

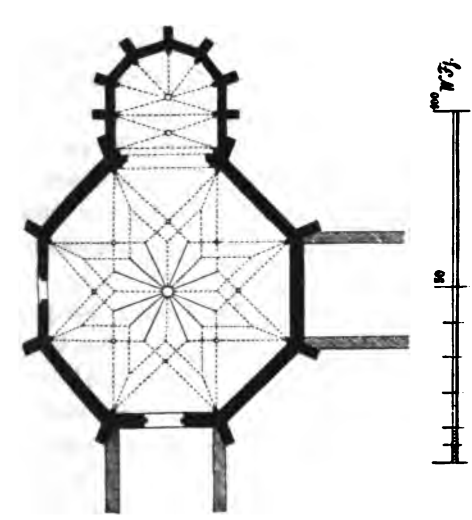
kann. Beiden, den Franzosen wie den Deutschen dieser Epoche, war jene engere Pfeilerstellung der älteren Schule nicht luftig genug.

organischem Leben erfüllt; alle möglichen Arten verschiedener Bögen, runde und spitze, flache und steile, einfache und geschweifte wechseln und neben dem Reichthum und der Kraftfülle des Ganzen fällt die Dürftigkeit und Magerkeit gewisser Details und Profilirungen auf. Auch im Inneren herrscht dieselbe Ungleichheit; an den Pfeilern stehen neben tiefen Höhlungen dünne Dienste ohne oder mit schwachen Kapitälen, und die Triforienbildung ist fast roh. Es mag indessen sein, dass die imposanten Verhältnisse (125 Fuss Höhe unter Gewölbschluss) für diese Mängel entschädigen würden, wenn nicht das spätere Netzgewölbe und die noch spätere, sehr verunglückte Uebermalung den Eindruck verkümmerten.

War Peter von Gmünd bei diesem seinem ersten Werke an den Plan seines Vorgängers gebunden und dadurch beengt, so sehen wir ihn bei einem zweiten, dem Chorbau der Bartholomäuskirche zu Kollin, den er schon 1360, also nicht lange nach seiner Ankunft in Böhmen begann, in völlig freier Bewegung. Er hatte ein dreischiffiges Langhaus vor sich, das auf romanischer Grundlage am Ende des dreizehnten oder Anfang des vierzehnten Jahrhunderts von einem deutschen Meister erbaut war, von grosser Schönheit, mit fast gleich hohen Seitenschiffen aber von mässigen Dimensionen, nur 21 Fuss Mittelschiffbreite. An diese war er gebunden, aber durchweg in so beschränkten Verhältnissen zu bleiben, konnte er sich nicht entschliessen. Er behielt daher bei seinem mit einem Kapellenkranze versehenen Plane zwar die Höhe der früheren Seitenschiffe für den Umgang bei, führte aber das Mittelschiff bis auf 100 Fuss Höhe, also fast zum Fünffachen seiner Breite, hinauf, und erreichte dadurch eine Schlankheit ohne Gleichen. Seine technische Meisterschaft bewährte er dadurch in glänzendster Weise, aber freilich auf Kosten seines Vorgängers, dessen edles Werk er geradezu vernichtete, und mit völliger Verzichtleistung auf innere Einheit, da auch sein eigener Chor doch nur als ein Fragment eines kolossalen Domes erscheint. Auch sonst zeigt die Anlage die Neigung zu künstlichen Verhältnissen; so ist der innere Chorschluss durch vier Seiten des Achtecks gebildet, so dass in der Mitte hinter dem Altare eine freie Säule zu stehen

kommt, während der Kapellenkranz fünf Seiten des Zehnecks beschreibt.

Unter den Werken, welche die Inschrift im Dome unserem Meister beilegt, ist auch die Moldaubrücke zu Prag genannt, die mit ihrer Bogenspannung von 70 Fuss wiederum einen Beweis seiner technischen Kühnheit liefert. Noch kühner ist aber ein anderes gleichzeitiges Werk, dessen Plan man ihm, zwar ohne urkundliche Nachricht, doch mit grosser Wahrscheinlichkeit zuschreiben kann, nämlich die Kirche des Karlshofes, welche Karl IV. für ein Stift regulirter Chorherren im Jahre 1377 begründete. Sie besteht blos aus einem einfachen, von einer Kuppel bedeckten Achteck und einem daran stossenden kurzen einschiffigen Chore, der mit sechs Seiten des Zehnecks, also wie an dem inneren Chore zu Kollin mit einem Winkel auf der Mitte abschliesst. Bewundernswerth ist nun jener achteckige Bau, wo bei einer Mauerdicke von nur drei Fuss das Gewölbe mit einem Durchmesser von 78 Fuss in der Diagonale und einer Höhe von 72 Fuss über dem Boden vermöge der sternförmigen Rippen so vortrefflich construirt ist, dass es den Jahrhunderten und wiederholten Feuersbrünsten unversehrt widerstanden hat, ein Werk einzig in seiner Art, in technischer Beziehung Brunelleschi's berühmter Kuppel an die Seite zu stellen. Wahrscheinlich war die Kirche nicht zum Pfarrgottesdienste bestimmt, aber dennoch lässt sich die Eigenthümlichkeit des Planes bei dem bedeutenden Flächenraume, der zu Gebote stand, nur dadurch erklären, dass es auf eine ungemein erhebende Wir-



Die Kirche des Karlshofes zu Prag.

kung, vielleicht selbst auf eine mystische Anspielung abgesehen war; auch wird der geheimnissvolle Eindruck, den das weite, hochgespannte Gewölbe über dem schwach beleuchteten Raume macht, durch die dunkel farbige, durch reiche Goldstreifen gehobene Bemalung, welche im Wesentlichen aus der Entstehungszeit stammt, bedeutend erhöhet.

Bei einer Stiftung des nicht blos ritterlichen und prachtliebenden, sondern auch gelehrten und mystisch gestimmten Kaisers dürfen wir wohl an eine solche Absicht denken, wenigstens ist seine Vorliebe für dunkeln geheimnissvollen Farbenglanz ausser Zweifel. Selbst die in den nordischen Ländern bisher ungeübte Kunst des Mosaiks verpflanzte er hieher, um schon am Aeusseren des Domes glänzendes Bildwerk zu geben. Die St. Wenzelskapelle, die er als die Grabstätte des ersten christlichen Böhmenkönigs und Märtyrers im Dome einrichten liess, erhielt an ihren unteren Wänden im Inneren Gemälde, die von in vergoldetem Gypse eingefügten polirten Halbedelsteinen umgeben sind. In demselben Geiste, aber viel prächtiger und phantastischer geschmückt war dann des Kaisers Lieblingsstiftung, seine Burg Karlstein. Wenige Stunden von Prag, auf dem höchsten Felsen in romantisch schöner Gegend einsam und schwer zugänglich gelegen, ein Schloss zu zurückgezogenem Aufenthalte des Fürsten und eine Veste zur Aufbewahrung der Reichskleinodien und des Archivs, trug sie zugleich einen geheimnissvollen priesterlichen Charakter. Wenn König Eduard von England mit seinen Rittern die Tafelrunde erneuerte, dachte Karl offenbar an den Gral. Zwei Kirchen und zwei Kapellen waren in den Ringmauern des Schlosses, die Grundsteinlegung und die Einweihung (1348 und 1357) wurden durch den Erzbischof von Prag mit höchstem kirchlichen Pomp vorgenommen. Kein Weib, nicht einmal die Kaiserin, durfte darin zur Nacht weilen, eine Schaar zu diesem Amte besonders auserlesener Lehensträger hielt Tag und Nacht Wache, und stündlich erscholl vom Thurme herab in die Thäler der Ruf an den Wanderer, fern zu bleiben, damit ihn nicht Schaden treffe. Die glänzendste Stelle des Heiligthums, verborgen in dem gewaltigen Thurme, der mitten im Burgraume aufstieg, war die Kirche des h. Kreuzes, der Aufbewahrungsort

der Reichskleinodien, die noch besonders bewacht und nur unter vorgeschriebenen Feierlichkeiten geöffnet wurden. Unten mit grossen Edelsteinen, Jaspis und Onyx, Amethysten und Carneolen, oben mit Bildtafeln von Heiligen und Fürsten geschmückt, am Gewölbe das Firmament, Sonne und Mond in edlen Metallen, die Sterne von Glas auf glänzender Folie, selbst die Fenster, die bei der ungeheueren Dicke der Mauern kaum Tageslicht durchliessen, aus Edelsteinen zusammengesetzt, musste der keinesweges grosse Raum bei dem Lichte von mehr als tausend Kerzen, deren Wandleuchter noch erhalten sind, einen wunderbaren Eindruck machen*). Der Reichthum des böhmischen Gebirges an solchen Halbedelsteinen erklärt einigermassen den Gedanken dieser Decoration, und eine weitere Einwirkung auf die Baukunst hatte sie nicht, aber dass der Geschmack eines so klugen und gebildeten Fürsten, wie Karl war, diese Richtung nehmen konnte, ist ein wichtiges Zeichen der Zeit und zeigt, wie sehr der Sinn für die klare Gesetzlichkeit architektonischer Gestaltung gewichen war, und wie man statt nach diesem offenkundigen Geheimnisse nach mystischen Anschauungen strebte.

Karls Beispiel und Einfluss weckte die Baulust in seinem ganzen Reiche und die fremden Meister zogen einheimische Schüler heran, deren Werke ein gemeinsames Gepräge tragen. Von Peter von Gmünd stammt die Neigung, Räume von übermässiger Schlankheit zu bilden, deren wir in keinem Lande so viele finden, wie in Böhmen, und eine Choranlage mit vier Seiten des Achtecks findet sich wie in Kollin und am Karlshofe auch an der erst 1407, also lange nach seinem Tode gegründeten Teynkirche zu Prag. Die Details haben aber eine sonderbare Magerkeit, die mehr auf das Beispiel des Matthias von Arras hinweist. Die Kirchen sind häufig einschiffig, wie in Prag ausser einigen kleineren auch die grösseren St. Apollinaris und St. Maria im Schnee, oder Hallenkirchen, wie die der grossen Prager Abtei Emmaus, welche bei übrigens reicher Ausstattung überaus nüchtern gebildete Pfeiler hat. Auch der grossartige Kreuzgang dieses Klosters, von dessen Wandmalereien wir später sprechen werden, stammt aus dieser Zeit. Eines ihrer elegantesten Werke

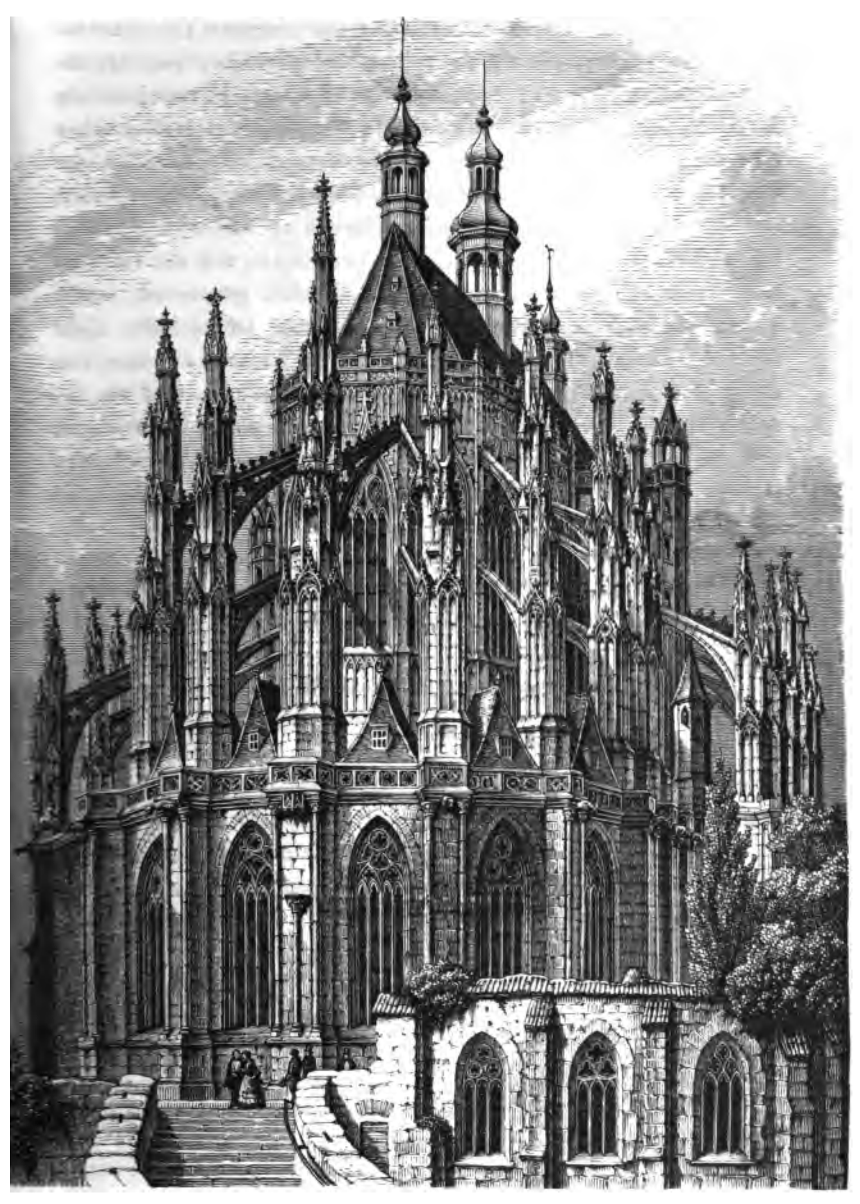
*) Vgl. u. a. Passavant in v. Quast's Zeitschr. I, 202 ff., u. Kugler kl. Schr. II, 496.

ist dann die h. Geistkirche in Königingrätz, mit niedrigen Seitenschiffen in Ziegeln gebaut, aber von edelster Ausführung. Ausserhalb Böhmens mag hier die prachtvolle Klosterkirche auf dem Oybin in der Lausitz (1369 — 1387), jetzt bekanntlich nur eine höchst malerische Ruine, erwähnt werden, da sie von Karl gestiftet ist und in der Schlankheit ihrer einschiffigen Anlage den Charakter der böhmischen Bauten theilt*).

Auch die St. Barbarakirche zu Kuttenberg**), nächst dem St. Veitsdome der grossartigste gothische Bau in Böhmen, aber auch wie dieser unvollendet, gehört zum Theil, wenn auch nicht in die Zeit Karls IV., so doch in die seines Meisters Peter von Gmünd, da sie etwa 1384, wahrscheinlich von einem seiner Schüler, begonnen wurde und in den dieser ersten Bauzeit angehörigen Theilen Aehnlichkeiten mit dem Kolliner Chorbau trägt. Der Bau, dem dieser Meister eine zu grosse Ausdehnung gegeben, wurde langsam betrieben, und beim Ausbruche der Hussitenunruhen war der Chor noch ohne oberes Gewölbe, und das Langhaus nur angefangen. Gänzlich unterbrochen, wurde er erst 1483 fortgesetzt, hauptsächlich durch einen damals berühmten böhmischen Meister, den Baccalaureus Matthias Reiseck, und zwar, da inzwischen der Bergwerksreichthum der Stadt gewachsen war, mit neuer Erweiterung in der Art, dass die dreischiffige Anlage des Langhauses vermöge eines sehr dreisten Ueberganges in eine fünfschiffige verwandelt wurde. Dies gehört einer späteren Epoche an, doch auch der ursprüngliche Bau ist sehr prachtvoll, das Mittelschiff wieder von schlanksten Verhältnissen, fast 100 Fuss hoch bei einer Breite von nur 34 Fuss, der Chor mit niedrigem Umgange und Kapellen, die aber nicht polygonförmig vortreten, sondern nur den mächtigen Strebepfeilern eingebaut sind. Der innere Chorschluss ist fünfseitig aus dem Neuneck, der Kapellenkranz aber sechsseitig aus dem Zwölfeck, so dass auch hier wieder, ähnlich wie in Kollin, die Längenachse zuletzt auf einen Pfeiler stösst.

*) Puttrich, Abth. 1, Thl. II, S. 16, Taf. 5 und 11.

**) Vergl. besonders die mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates I. S. 171 ff. Taf. 28 — 33, mit Text von Wocel, der sich auf Gruebers architektonische Untersuchungen gründet.



St. Barbara zu Kuttenberg.

Zu dieser Neigung für schlanke und elegante Verhältnisse kam dann später auch die für reiche Sterngewölbe, von der ein noch erhaltener Vertrag vom Jahre 1407 zeugt, in welchem ein Meister Johann, Sohn des Meisters Stanek, also böhmischen Ursprunges, bei Uebernahme der Wölbung des Chors in der Erzdechanteikirche zu Krumau ausdrücklich verpflichtet wird, das Gewölbe wie in der St. Eligiuskirche zu Milewsk (Mühlhausen) bei Tabor auszuführen, was denn auch, wie die Gleichheit beider reichen Gewölbe ergiebt, wirklich geschehen ist*). Uebrigens blieb jene Richtung auf schlanke Oberschiffe nicht ohne Ausnahme. In eben jener Kirche zu Krumau hat das von demselben Meister vollendete Langhaus Hallenform, und an der schon wegen ihres Chores erwähnten sogenannten Teynkirche (St. Maria Himmelfahrt) zu Prag, einer grossräumigen schönen Anlage, sind die Seitenschiffe nur wenig niedriger, so dass sie nur kleine Oberlichter gestattet haben.

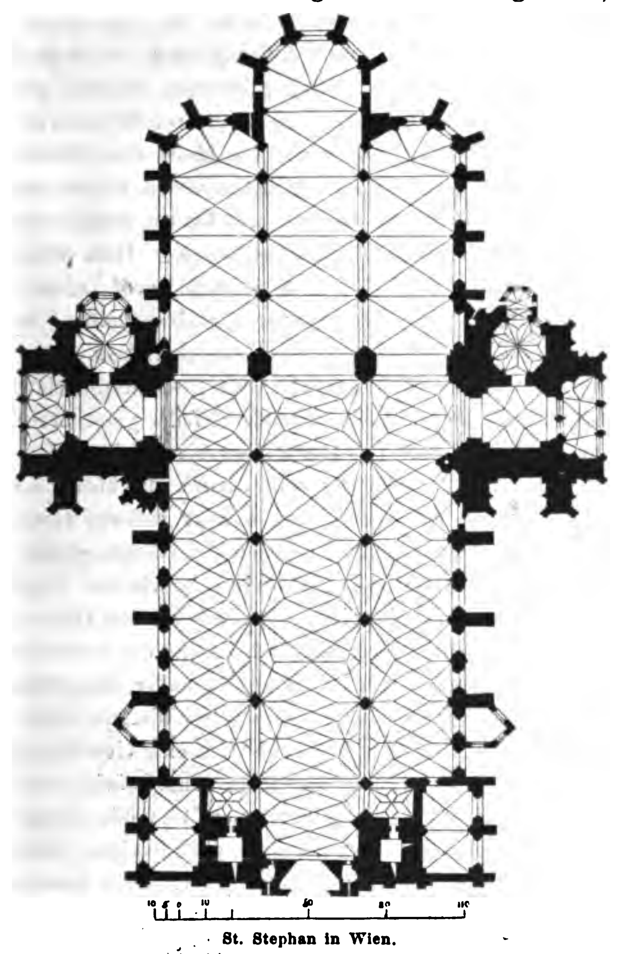
Die deutschen Provinzen des österreichischen Kaiserstaates haben bei grossen Verschiedenheiten des Klimas doch viel Gemeinsames, was zum Theil sich dadurch erklärt, dass ihre Bildung von gleichen kirchlichen Mittelpunkten ausging. Gemeinsam ist ihnen in architektonischer Beziehung, dass auch hier, im Gegensatze zu Böhmen, aber in Uebereinstimmung mit Schwaben, Kirchen dieser Epoche verhältnissmässig selten sind, während die der allerspätesten Gothik vorherrschen**), und dass unter ihnen alle grösseren die Hallenform meistens in grosser Schönheit oder doch Originalität haben. Auf dies letzte Prädicat kann dann gewiss auch der vornehmste Bau dieser Gegend Anspruch machen, der St. Stephansdom zu Wien, der mit Ausschluss des älteren westlichen Thurmbaues ganz dieser Epoche angehört***). Diesem Thurmbau sind dann zunächst zwei Ka-

*) Wocel in den angef. Mittheilungen III, 174.

**) Vergl. die Berichte des Freiherrn v. Sacken, die goth. Baudenkmäler in den Kreisen unter und ob dem Wiener Walde, in den Mittheil. der k. k. C.-Comm. I, 103, und in dem Jahrbuche II, 101.

***) Tschischka (der St. Stephansdom zu Wien, 1832, mit Abbild.) nimmt an, dass Herzog Rudolph IV. den im Jahre 1340 geweiheten Chor nach Vollendung des Langhauses abbrechen lassen, und bezieht die Grundsteinlegung

pellen, die Kreuz- und Eligiuskapelle, schon um 1326 und im reinsten Style angebaut. Bald darauf wurde durch Herzog Albrecht II. ein neuer Chor begonnen und 1340 geweiht, dann



St. Stephan in Wien.

von 1359 auf den gegenwärtigen Chor. Allein die von ihm dafür citirten Chronikenstellen beweisen dies nicht und augenscheinlich ist, wie schon Kugler in der ersten Auflage der Kunstgeschichte und eigentlich auch Rosenkranz a. a. O S. 798 bemerkt hat, der Chor älterer Gestalt. Die im Texte gegebenen Bemerkungen über das Verhältniss beider Theile zeigen, dünkt mich, unwidersprechlich, dass der Erbauer des Langhauses den Chor vor Augen gehabt hat.

durch Herzog Rudolph II. 1359 der Grundstein zur Erneuerung des Langhauses gelegt. Der Chor ist ein einfacher aber tüchtiger Hallenbau, drei fast gleich hohe Schiffe jedes in Osten mit dreiseitigem Polygonschlusse, der mittlere, die eigentliche Chornische, um ein Gewölbe weiter hinausgerückt; einfache Kreuzgewölbe von schlanken, wohlgegliederten Pfeilern getragen, deren Abstände fast zwei Drittel, die Seitenschiffe fast vier Fünftel der Mittelschiffbreite enthalten; die Höhe des Mittelschiffes (75 Fuss) vielleicht der ziemlich bedeutenden Breite desselben nicht völlig genügend, aber dennoch das Ganze, durch hohe viertheilige Fenster beleuchtet, ernst und würdig. Dem Meister des Langhauses waren diese Verhältnisse nicht leicht, nicht elegant genug. Die Breite der Schiffe musste er beibehalten, dagegen erweiterte er die Abstände und zwar so sehr, dass er auf jedem Joche nicht wie dort ein, sondern zwei, wiederum viertheilige aber schlankere, durch einen schmalen Pfeiler getrennte Fenster anlegen, die Wand also, mit Hülfe stärkerer Strebepfeiler, ungemein leicht halten konnte. Er wollte auch die Höhe steigern, sollte aber aus einem ökonomischen oder anderen Grunde die Aussenmauern des Langhauses denen des Chores gleich halten. Er war daher auf das Mittelschiff allein angewiesen, wagte aber auch nicht, dies zu der allerdings sehr bedeutenden Höhe hinaufzuführen, welche Oberlichter über dem Dache der breiten Seitenschiffe anzubringen gestattete. Er schlug daher einen Mittelweg ein, indem er auf den Scheidbögen eine Schildmauer ohne Oberlichter aufsetzte, durch welche er wirklich eine Gewölbhöhe von 86 Fuss, aber auch kahle, unbelebte Mauerstücke und einen dunkeln unbeleuchteten Raum unter dem Gewölbe erhielt, der schwerer auf demselben lastet, als es ein niedriges, aber wohl beleuchtetes Gewölbe gethan haben würde. Dazu kommt, dass die Pfeiler reich, aber auch ziemlich schwer gebildet sind und dass das Gewölbe aus einem Netze von sehr starken, in dem Halbdunkel des oberen Raumes zu stark schattenden Rippen besteht. Das Ganze erscheint daher ungeachtet der Doppelfenster jedes Joches dunkel und ungeachtet der grösseren Höhe gedrückt*).

*) Die mitgetheilte Zeichnung hat diese Dunkelheit zwar nicht wiedergegeben, zeigt aber die Anordnung, welche dieselbe hervorbringt.



St. Stephan in Wien.

Im Aeusseren fällt zunächst die immense und unnöthige Höhe des alle drei Schiffe bedeckendes Daches auf, welches für sich allein höher ist, nicht blos als die Aussenmauern, sondern selbst als das Innere des Langhauses. Die alte, malerische, mit einem

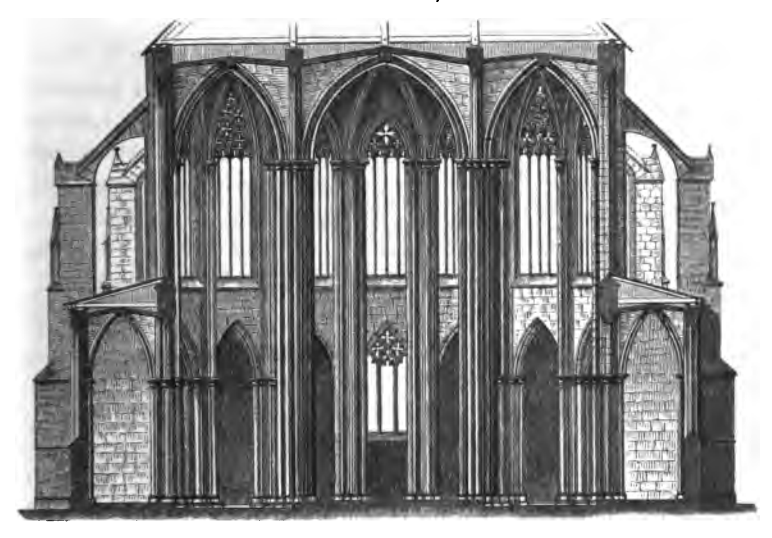
prachtvollen alten Portale und mit zierlichen achteckigen Thürmchen versehene Westseite sollte erhalten werden, ein ausgebildeter Kreuzarm mit eigener Façade war nach den Verhältnissen des Planes nicht wohl ausführbar. Dies führte den Begründer des Langhauses oder seinen Nachfolger Meister Wenzel, der bis 1404 lebte, auf den Gedanken, die Kreuzgestalt dadurch herzustellen, dass er westlich vom Chore auf jeder Seite des Langhauses einen mächtigen Thurm anbaute, der zugleich unten als Vorhalle diente. Das gewährte dann eine erwünschte Gelegenheit, vielfache Zierden und reichen Statuenschmuck anzubringen, und die Thürme von St. Stephan, besonders der südwestliche, welcher bei Wenzel's Tode schon zwei Drittel der Höhe hatte und 1433 vollendet wurde, haben dadurch grossen Ruhm erlangt. Allein eigentlich war auch dieser Gedanke kein glücklicher, denn das Alleinstehen des Thurmes ist grossentheils die Ursache seiner allzu abstracten pyramidalen Bildung, von der ich schon oben gesprochen habe.

Ausser dem Dome ist von den Wiener Kirchen nur noch St. Maria am Gestade (Maria Stiegen) zu erwähnen. Indessen stammen die beiden Theile, auf welchen ihr Ruf beruht, der Thurm mit seiner siebeneckigen durchbrochenen Kuppel und der kühn überhängende Baldachin des Portals, erst vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Der Chor, mit drei Seiten des Achteckes geschlossen, einschiffig, von grossen viertheiligen Maasswerkfenstern erhellt, alle Wandtheile in leichtes Stabwerk aufgelöst, mit Statuen geschmückt, von einfachen Kreuzgewölben gedeckt, durchweg reinen und zierlichen Styles, muss um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vollendet gewesen sein, da die Glasgemälde 1340 bis 1365 gestiftet wurden. Das Langhaus ebenfalls einschiffig, mit einem überreichen und schweren Netzgewölbe, wurde 1394 gegründet und um 1427 vollendet *).

Ausserhalb der Hauptstadt sind im Erzherzogthum vorzüglich zwei Chorbauten und zwar an Cistercienserkirchen anzuführen, beide sehr verschieden, aber doch dadurch verwandt,

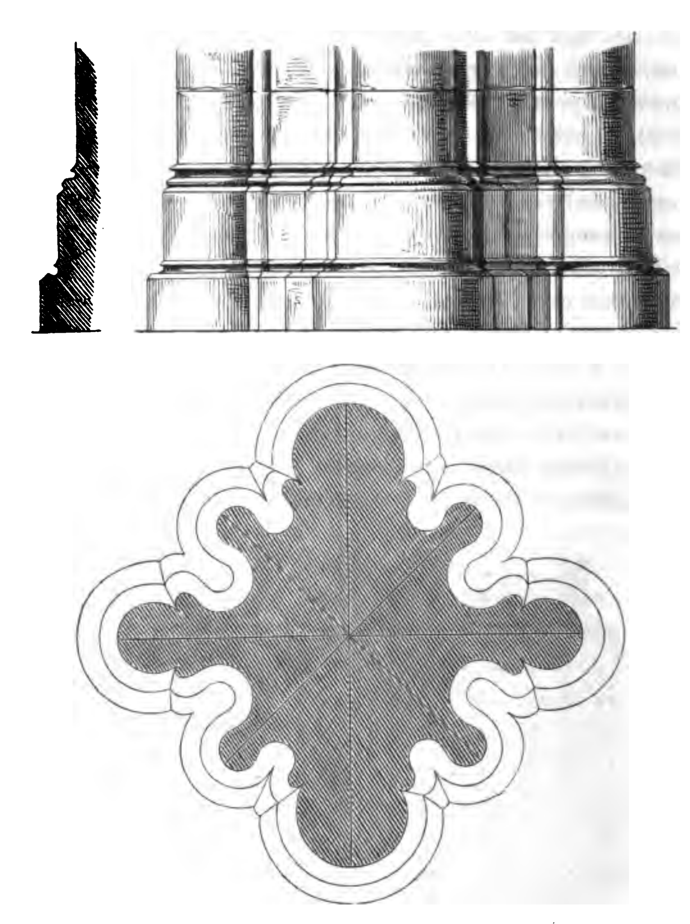
*) Abbildungen und Beschreibung in den Mittheilungen der k. k. Centr. Commiss. I, 149, 174, nähere urkundliche Bestimmung der Daten daselbst II, 10, 29. Vgl. oben S. 260 die Abbildung des Thurmes.

dass sie, von der alten Regel des Ordens abweichend, Hallenform, jedoch mit eigenthümlichen Accomodationen an das Herkommen des Ordens, angenommen haben. Im Kloster zu Zwetl *) wurde an der alten, aus dem zwölften Jahrhundert stammenden Kirche der Neubau des Chores mit Beisteuern des Herzogs und vieler Grossen im Jahre 1343 begonnen, und zwar unter Leitung eines Magisters Johannes, anscheinend eines Laien. Die Einweihung des Chores selbst erfolgte 1348, die des Hochaltares aber erst 1383, die Erneuerung des Langhauses wurde im Jahre 1490 unternommen, aber bald wieder unterbrochen, so dass die Façade erst im achtzehnten Jahrhundert entstand. An dem Chorbau ist bemerkenswerth, dass er, ungeachtet der vielleicht durch die Einwirkung des Herzogs oder des von ihm gesendeten Baumeisters angewendeten Hallenform, doch wieder an den Traditionen des Ordens festhält; der Grundriss ist nämlich



Klosterkirche zu Zwetl.

*) Vergl. die Beschreibung des Freiherrn v. Sacken nebst Abbildungen (von welchen die hier mitgetheilten entlehnt sind) in den mittelalterl. Kunstdenkmälern des österr. Kaiserst. II, 37 ff.



Klosterkirche zu Zwetl.

dem von Pontigny, bekanntlich einem der vier Mutterklöster, nachgebildet, hat wie dieser einen Umgang und einen Kranz von sieben Kapellen, aber in der Art, dass sie nicht einzeln polygonartig heraustreten, sondern zusammen die Peripherie eines grossen Polygones bilden *). Freilich tritt dann der wesentliche Unterschied ein, dass über die niedrigen Kapellen der Umgang hier

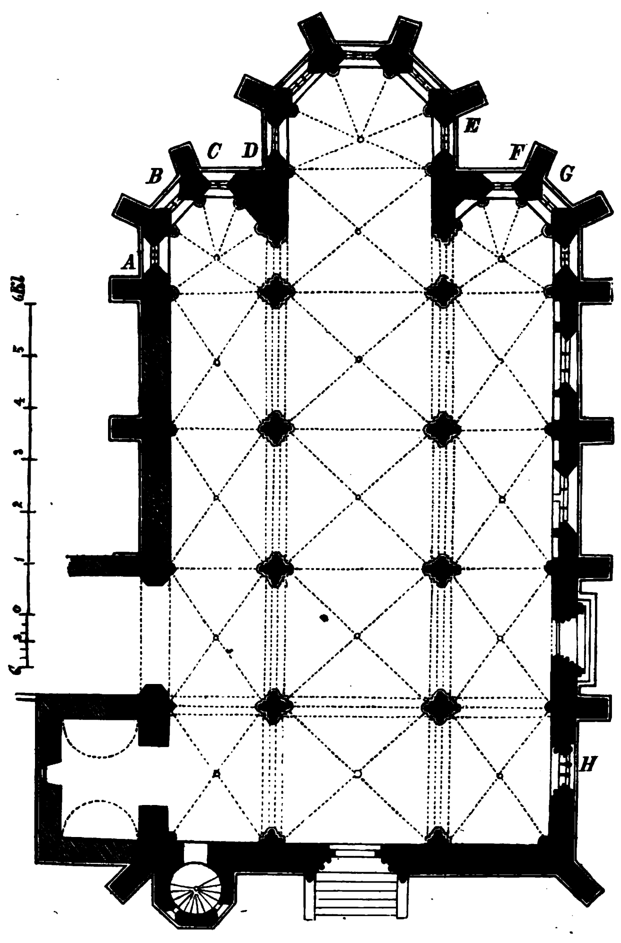
*) Vergl. den Grundriss von Zwetl oben S. 241 und den von Pontigny bei Viollet-le-Duc I, 272, oder bei Kugler Gesch. d. Bauk. III, 76.

mit gleicher Höhe des Mittelschiffes (70 Fuss) aufsteigt. Die Ausführung ist übrigens ganz im Style der Zeit und sehr schön. Die Pfeiler, von edelster Bildung, nicht unähnlich denen des Kölner Domes und der Kirche von Oppenheim, haben vier stärkere und vier schwächere Dienste, durch ziemlich weite und tiefe Höhlungen getrennt, dabei schöne Laubkapitäle; das Maasswerk ist streng geometrisch und nicht minder schön. Der innere Chorschluss besteht aus fünf Seiten des Achtecks, der äussere aus sieben Seiten des Sechszehnecks, und die Ausgleichung ist sehr gut dadurch bewirkt, dass im Umgange zwischen die drei, den drei hinteren Seiten des Achtecks entsprechenden regelmässigen Kreuzgewölbe dreieckige Gewölbfelder gelegt sind.

Auch in Heiligenkreuz zeigt der dem älteren Langhause wahrscheinlich gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts angefügte Chor*) die Absicht, die Traditionen des Ordens mit der luftigen Eleganz des neueren Styles zu verbinden, jedoch in anderer Weise. Er schliesst nämlich, noch bestimmter diesen Traditionen entsprechend, rechtwinkelig, und bildet einen quadratischen, unmittelbar an das Querschiff angelegten, fast die ganze Breite desselben einnehmenden Raum, der durch vier schlanke Pfeiler in neun quadratische Gewölbfelder gleicher Höhe getheilt

*) Vergl. Beschreibungen und Abbildungen von Heiligenkreuz in Heider's mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserst. Band I. Die Zeit des Chorbaues ist nicht ohne Zweifel. Urkundlich steht fest, dass ein neuer Chor schon am Ende des dreizehnten Jahrhunderts gebaut wurde; 1288 und 1290 ergingen Ablassbriefe zu Gunsten desselben, 1295 wurde er geweihet. Auch scheinen die Glasgemälde wirklich noch aus dieser Zeit zu stammen. Die Detailformen, die birnförmigen Profile der Dienste und selbst der Basen an den Pfeilern, die Fensterpfosten ohne Kapitäle gestatten aber nicht, den gegenwärtigen Bau früher als gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts zu setzen. Vergl. darüber Heider im Texte des angeführten Werkes S. 46, Kugler Gesch. der Bauk. III, 305, und endlich Essenwein in den Mittheilungen der k. k. Centr. Comm. IV, 313. — Mit dem Plane des Chores von Heiligenkreuz hat der des nahen Cistercienserklosters Lilienfeld einige Verwandtschaft; auch er bildet nämlich in seinem Grundrisse ein Quadrat von nahebei der ganzen Breite des Querschiffes. Allein der grösseste Theil dieses Baues ist niedrig und nur um den romanischen Polygonchor herumgebaut. Vergl. den Grundriss im Jahrbuch der k. k. Centr. Commiss. II, Taf. 1. Der Meister von Heiligenkreuz scheint nur diese, hier durch Anschluss an den alten Bau entstandene Anlage im Auge gehabt und hier regelmässiger und vollkommener ausgeführt zu haben.

und durch die ringsum an den Wänden in jedem Joche paarweise zusammengestellten hohen dreitheiligen, von Glasgemälden gefüllten Fenster glänzend beleuchtet ist. Diese Anordnung der Fenster erinnert einigermassen an die von St. Stephan in Wien, nur dass die dadurch für die Wölbung entstehende Schwierigkeit nicht wie dort durch Netzgewölbe, sondern durch Einlegung einer Zwischenrippe in das einfache Kreuzgewölbe bewirkt ist.



Kirche zu Strassengel.

Ausser den prachtvollen Kreuzgängen dieser österreichischen Cistercienserklöster, die jedoch theilweise noch der vorigen Epoche angehören, sind im eigentlichen Oesterreich nur noch wenige gothische Bauten aus dieser Zeit zu nennen, der Chor und das Thürmchen der Karthause zu Gaming, die Karthäuserkirche zu Aggsbach, die Stiftskirche zu Ardacker und der Chor der Pfarre zu Berchtholdsdorf, und auch diese sind zwar nicht unwürdige, aber doch ziemlich einfache Leistungen *).

In Steiermark finden wir wieder die Cistercienser als Urheber der besten Bauwerke des Landes, des Kreuzganges der Abtei Neuberg (bald nach 1327) und der wegen ihres Thurmes schon erwähnten Kirche zu Strassengel, welche als ein Wallfahrtsort von der Cistercienserabtei Rein abhängig von 1346 bis 1353 erbaut wurde **). Es ist ein musterhaftes Werk von geringer Grösse, aber edelsten Verhältnissen; hallenartig, im Mittelschiffe quadrate (18 Fuss 10 Zoll), in den Seitenschiffen längliche Gewölbfelder (12 Fuss 4 Zoll), jene 44 Fuss 3 Zoll hoch, diese etwas niedriger, ohne Querschiff, im Osten mit drei Nischen aus dem Achteck, die mittlere um ein Joch voraustretend, die südliche zu jenem reizenden, schon früher erwähnten Thürmchen aufsteigend. Die Pfeiler sind nicht so reich wie in Zwetl, übereck gestellte Vierecke mit Diensten auf den vier Ecken, ihr Kapitälgesims mit freiem Eichenkranze, die Consolen der Seitenschiffe mit zierlichem Laubwerk und anderem plastischen Schmucke, das Ganze einfach, aber durch Frische und Harmonie überaus reizend.

In den österreichischen Alpen kämpften italienische und deutsche Elemente. Im südlichen Steiermark und Unter-Kärnthen bildet die Drau eine Gränze auf der Architekturkarte; nördlich derselben ist gothische, südlich, wo die Diöcese von Aquileja hinaufreichte, romanische Form vorherrschend ***). Auch in Tyrol war es eine Folge italienischen Einflusses, dass sich das Romanische länger, man kann sagen das ganze dreizehnte Jahr-

*) Vergl. v. Sacken, in den Mitth. der k. k. Central-Comm. I, 103, und in dem Jahrbuche derselben II, 101.

**) Mittheilungen III, 118. Vgl. die Abbildung oben S. 256.

***) Reisebemerkung des Freiherrn v. Czoernig in den Sitzungs-Protokollen der k. k. Central-Comm. 1858, S. 27.

hundert hindurch, erhielt. Nicht blos der Dom zu Trient (1212—1309), den ich in architektonischer Beziehung zu Italien rechne, sondern auch die Stiftskirche zu Inichen, nördlicher an den Quellen der Drau, in hohem Alpenthale gelegen, an der 1257 und 1284 gebaut wurde, ist durchaus rundbogig und von romanischer Gliederung; selbst an dem Thurme, der Jahreszahlen von 1321 bis 1326 trägt, sind die Schallöffnungen rundbogig. Auch die Schlösser Tyrol, Zenoberg bei Meran, Bruneck, Taufers, Bruck, alle nicht älter als 1250, haben kaum eine Spur des Spitzbogens*). Aber überall, wo das deutsche Element siegte, zeigt es sich architektonisch in der dem italienischen Styl fremdesten Form der Hallenkirche; selbst in Botzen, wo die deutsche Sprache erst in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die allgemeine wurde, und in Meran**) ist sie angewendet. Aber freilich ist die Mehrzahl dieser Kirchen in nüchternem spätgothischen Style, ohne künstlerischen Werth, und selbst die meisten Kirchen zu Botzen, die der Franziscaner und die vormalige des Dominicanerklosters, und endlich die grosse Pfarrkirche machen kaum eine Ausnahme. Diese***) eine Hallenkirche, nur 47 Fuss unter Gewölbschluss hoch, ist die bedeutendste des ganzen Landes; das einfache Langhaus um 1340 vollendet, der Chor, gegen Ende des Jahrhunderts entstanden, mit hohem Umgange und reichen Maasswerkfenstern, im Aeusseren mit Strebepfeilern, Balustrade und Fialen stattlich geschmückt.

Finden wir hier deutsche Kunst bis an die italienische Gränze vorgerückt, so drang sie andererseits von Oesterreich aus nach Ungarn, Polen und selbst nach Siebenbürgen, wo sie von den vom Mutterlande getrennten Colonien mit Sehnsucht empfangen, freilich aber nur mit dürftigen Mitteln gepflegt werden konnte. Indessen wird es zweckmässiger sein, von diesen Nebenländern der Kunstgeschichte an späterer Stelle zu sprechen und dafür unsere Wanderung jetzt noch weiter durch Deutschland fortzusetzen.

*) Vergl. über die meisten nachfolgenden Angaben die Mitth. der k. k. Central-Comm. III, 225.

**) Vergl. Karl Eggers im D. K. Bl. 1858, S. 100.

***) Ansicht daselbst S. 97. Grundriss in den Mitth. d. k. k. C. C. II. S. 100.

Es bleibt uns nämlich noch die Aufgabe, die weitgedehnten Gebiete des norddeutschen Ziegelbaues*) zu betrachten. Gerade hier war in dieser Epoche eine überaus rüstige Thätigkeit; es war frischer Boden und gerade die Zeit, wo man die härteste Arbeit der Colonisirung vollbracht hatte und an feinere Aufgaben denken konnte. Die Technik war bedeutend gefördert, man verstand, gothische Profile und Laubornamente in Formsteinen darzustellen, wusste aber auch ohne solche kostspielige und doch immer unvollkommene Nachahmungen des Meissels durch einfachere Gliederung, durch Blendarcaden oder farbige Ziegel befriedigende Wirkungen hervorzubringen Dennoch dürfen wir das freie künstlerische Leben der Steinarchitektur hier nicht erwarten. Nicht nur das Material, sondern auch die socialen Verhältnisse, das rasche Aufblühen dieser Gegenden, die gleichzeitige Errichtung so vieler Gebäude gleicher Bestimmung, an denen in anderen Gegenden Jahrhunderte gearbeitet hatten, führten zu einer gewissen Monotonie. Es war eine Bevölkerung von Soldaten und Handelsleuten, die mehr für Grossräumigkeit und Zweckmässigkeit, als für feine künstlerische Ausführung Sinn hatte. Daher erklärt sich, dass wir hier des Guten, an Ort und Stelle Befriedigenden vielleicht mehr, des Ausgezeichneten, geschichtlicher Erwähnung Würdigen weniger finden, als in den Ländern des Steinbaues. An Verschiedenheit, namentlich der Plananlagen, fehlt es freilich nicht; die Baumeister suchten dadurch dem spröden Stoffe Reiz zu verleihen. In den meisten Gegenden finden sich neben den Hallenkirchen, die dem Material so sehr zusagten, auch Kirchen mit niedrigen Seitenschiffen, und die Chorbildungen erschöpfen die ganze Mannigfaltigkeit von dem einfachen rechteckigen Chorschlusse bis nahe heran an den Reichthum des vollen Kapellenkranzes. Aber bei alledem ist die Behandlungsweise denn doch durch die Beschaffenheit des Stoffes so sehr bestimmt, dass die Verschiedenheiten untergeordnet erscheinen. Eine Folge sowohl des Materials als der socialen Verhältnisse war es, dass die Architektur hier einen mehr weltlichen Charakter annahm, als in den Ländern des Steinbaues. Für den Ausdruck mysti-

*) Vergl. im Allgemeinen Essenwein, Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter.

scher Vertiefung, begeisterten Aufschwunges und geheimnissvollen organischen Lebens versagten die Mittel des künstlichen Steines, dagegen gaben sie leicht ein Bild von klarer Gesetzlichkeit, imponirender Grösse und Würde und eigneten sich für heitere Räume und buntfarbigen Schmuck. Wenn daher die Kirchen denen der anderen Gegenden nachstehen, so sind die weltlichen Gebäude bedeutender; unter den Schlössern des Mittelalters nehmen die des deutschen Ordens in Preussen, namentlich der unvergleichliche Bau von Marienburg, geradezu die erste Stelle ein, und Rathhäuser wie die von Lübeck, Rostock, Stralsund, Tangermünde, Brandenburg, Breslau u. a. finden sich in keiner andern Gegend so zahlreich.

Unsere Rundschau beginnen wir mit Schlesien*), weil es gewissermassen neutraler Boden ist, indem man hier zwar seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts vorherrschend in Ziegeln baute, aber doch so, dass die feineren Theile, Maasswerk, Fialen u. dgl. in Sandstein ausgeführt wurden und das Material also nur auf die Gesammtform, nicht auf die Details bestimmend einwirkte. Im vierzehnten Jahrhundert kam Schlesien unter die Herrschaft des luxemburgischen Hauses, und die Regierung Karls IV. wirkte auch hier wohlthätig besonders auf die Hauptstadt Breslau. Die Mehrzahl ihrer Kirchen stammt aus dieser Zeit. Drei derselben haben die Hallenform; so zunächst der obere Bau der Kreuzkirche, der, wie schon früher bemerkt**), nicht gleichzeitig mit der im Jahre 1295 geweiheten unteren Kirche entstanden sein kann, sondern das Gepräge des vorgerückten vierzehnten Jahrhunderts trägt, dann die s. g. Sandkirche (Unserer lieben Frau auf dem Sande), endlich die Dorotheenkirche. Eine grössere Zahl hat dagegen niedrige Seitenschiffe, so besonders die beiden grössesten Kirchen Breslaus, Maria Magdalena und St. Elisabeth,

*) Gute Abbildungen fehlen fast gänzlich. Nachrichten über die Alterthümer von Breslau geben, abgesehen von den älteren Schriften von Büsching u. A., Dr. Luchs, Fremdenführer, 1857; derselbe über einige Kunstdenkmäler von Breslau 1855, und Dr. Lübke in d. Zeitschr. für Bauwesen 1860, S. 53 ff. Dazu kommt jetzt noch Dr. Weingärtner in der Zeitschrift des Vereins für schlesische Geschichte, Band III, Heft 1.

**) Band V, S. 610.

dann die Kirche des ehemaligen Jakobsklosters (jetzt St. Vincenz) und endlich die Kirche Corpus Christi.

Ein bedeutender Einfluss der böhmischen Schule lässt sich nicht nachweisen, wohl aber haben diese Kirchen, ungeachtet der erwähnten Verschiedenheit, viele gemeinsame und zum Theil eigenthümliche Züge, so dass man sie als Werke einer besondern Localschule betrachten kann. Ihre Plananlage schliesst sich dem Gebrauche der nördlichen und östlichen deutschen Provinzen an; sie entbehren (mit Ausnahme der Kreuzkirche, wo der ältere Unterbau maassgebend war) des Kreuzschiffes und schliessen in Osten theils mit drei Polygonnischen, wie die Sandkirche und St. Elisabeth, theils mit einer, wie St. Dorothea, theils sogar rechtwinkelig, wie St. Maria Magdalena. Ungewöhnlich und von sehr günstiger Wirkung ist aber die innere Eintheilung. Die Pfeilerabstände sind nämlich sehr weit, so dass sie im Mittelschiffe ungefähr quadrate, von einfachen Sterngewölben bedeckte Felder bilden, und dass ihnen in den Seitenschiffen je zwei Fenster entsprechen und die Ueberwölbung der hier entstehenden länglichen Felder so bewirkt ist, dass zwischen den beiden Fenstern von einer Console aufsteigende und zu den Pfeilern hinübergeführte Rippen sie in drei dreieckige, jedes aus drei Kappen bestehende Gewölbfelder theilen. Diese ungewöhnliche, in anderen Gegenden wohl auch, aber doch nur sehr vereinzelt vorkommende Ueberwölbungsart*) findet sich hier in fünf Kirchen, nämlich in den drei genannten

*) Der Grundrisszeichnung nach bildet sie einen halben Stern, doch so, dass der Punkt, von welchem die Radien strahlenförmig ausgehen, nicht wie im wirklichen Sterngewölbe der Schlussstein, sondern der Anfang des Gewölbes ist. Dieselbe Ueberwölbung kommt in den Kreuzgängen des Schlosses zu Heilsberg (v. Quast, Denkmale der Baukunst in Preussen, Heft 1), und zwar ganz ohne nöthigende Veranlassung vor, indem an den fensterlosen Wänden gerade auf die Mitte der nach dem Hofe geöffneten Arcade die Console angebracht ist. Ausserdem scheint sie in der Jacobikirche der Neustadt zu Thorn und zwar in ganz gleicher Weise wie in den Breslauer Kirchen, bei quadrater Pfeilerstellung und Doppelfenstern vorzukommen, und endlich findet sich schon in Heisterbach (V. 354) eine ähnliche Wölbungsart. In allen anderen Fällen, wo solche Doppelfenster angewendet sind, hat man die Seitenschiffe entweder, wie in St. Stephan in Wien, mit vollständigen Sterngewölben oder, wie in Heilgenkreuz, mit einfachen Kreuzgewölben unter Hinzufügung einer fünften, zwischen den Fenstern aufsteigenden Rippe überwölbt.

Hallenkirchen, dann in der Kirche Corpus Christi und endlich in St. Maria Magdalena, hier jedoch nur in dem aus zwei Jochen bestehenden, rechtwinkelig geschlossenen Chore. Die Paarung der Seitenfenster gewährt den Vorzug einer sehr starken Beleuchtung neben der Beibehaltung der schlanken Fensterform und ist in den Hallenkirchen sehr glücklich benutzt, um die Fenster weniger tief herunter zu führen, so dass sie auf halber Höhe der Mauer endigend, ein sehr wohlthätiges, von oben her kommendes Licht geben. Wahrscheinlich ist die Erfindung daher auch bei einer Hallenkirche und zwar muthmasslich bei der auf dem Sande gemacht, welche überhaupt das edelste Bauwerk Breslaus ist und durch ihre schönen schlanken Verhältnisse und die sehr gelungene Wirkung der drei nebeneinander gestellten Polygonnischen sich als das Werk eines ausgezeichneten Künstlers erweist. Sie wurde 1330 begonnen und 1369 geweihet und scheint daher die früheste dieser Kirchen, da die Dorotheenkirche erst 1351 gestiftet wurde und die anderen, besonders auch die Kreuzkirche, durch ihre Formen frühestens auf die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts hinweisen. Eine andere Eigenthümlichkeit dieser Breslauer Schule ist, dass die Pfeiler meistens (nur in der Elisabethkirche nicht) im Sinne der Längenachse länglich gestaltet und mit Rundstäben nur unter den Scheidbögen ohne Kapitäle versehen sind, während die Gewölbgurten von Consolen ausgehen. Die Details sind überhaupt bis zur Rohheit einfach, und kaum die Sandkirche macht davon eine Ausnahme. In den Verhältnissen übertrifft St. Elisabeth die anderen Kirchen; ihr Mittelschiff steigt bis auf 100 Fuss und erscheint um so grossartiger, weil die Seitenschiffe unverhältnissmässig klein sind, nur zwei Fünftel jener Höhe haben. Aber dennoch sind hier und in St. Maria Magdalena die Oberlichter sehr klein, so dass die grosse völlig unbelebte Wand über den Scheidbögen sehr kahl erscheint. Von dem gewaltigen, aber eingestürzten Thurme der Elisabethkirche habe ich schon früher gesprochen und erwähne hier nur noch zum Schlusse des Rathhauses, welches im Jahre 1344 begonnen, wenn auch langsam gebaut und vielfach verändert, noch immer mit seinem dreifachen Giebel und seinen Erkerbauten einen imposanten Eindruck macht.

In den brandenburgischen Marken*) betreten wir zuerst das Gebiet des reinen Ziegelbaues und zwar an einer Stelle, wo er sich sehr consequent und mit manchen Eigenthümlichkeiten ausbildete. Das Land, erst in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts den heidnischen Slaven abgewonnen, stand beim Beginne der gegenwärtigen Epoche in so frischer Blüthe, dass auch die Anarchie, welche nach dem Tode des Markgrafen Waldemar (1318) durch den Mangel einer festen Regierung und durch die Zügellosigkeit des Adels eintrat, ihre fernere Entwickelung nicht hemmte, wenigstens nicht in den Städten und geistlichen Stiftern.

Vor allem war die Stadt Brandenburg**) ein Mittelpunkt christlicher Bildung und die Stätte einer eifrigen Bauthätigkeit, deren Spuren wir fast durch alle Decennien nachzuweisen vermögen, und durch welche fast alle in der vorigen Epoche errichteten kirchlichen Gebäude der aufblühenden Stadt erweitert und erneuert wurden. Der Dom, schon ursprünglich in grossen Verhältnissen angelegt, ein Langhaus von sieben Arcaden, nebst Kreuzarmen, Chor und Krypta, aber noch mit hölzerner Decke des Schiffes, erhielt zuerst von 1295 bis 1310 einen Umbau, aus

*) Büsching, Reise durch einige Münster des nördlichen Deutschlands, Leipzig 1819, mit kleinen Abbildungen, ist noch immer nicht unbrauchbar. — Minutoli, Denkmale mittelalterl. Baukunst in den Brandenb. Marken, 1836, ist beim ersten Anfang in Stocken gerathen. — Strack und Meierheim, Architekt. Denkmäler d. Altmark Brandenburg, geben einzelne gute malerische Ansichten, machen aber weder auf Vollständigkeit noch auf historische Forschung Anspruch. — v. Quast, D. Kunstbl. 1850, Nro. 29 — 31, beschäftigt sich nur mit der früheren Zeit. — Vollständigere Nachrichten wird das gründlich bearbeitete Werk von F. Adler, Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preussischen Staates, Berlin 1859 ff., geben, von dem bisher nur zwei, die Bauten der Stadt Brandenburg schildernde Hefte erschienen sind.

**) Die beiden ersten Hefte des angefangenen Werkes von Adler, von sehr genügenden und genauen Zeichnungen begleitet, enthalten gründliche und durch die Umstände begünstigte Forschungen, und bilden eine Monographie für die Stadt Brandenburg, wie sie kaum eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hat. Besonders wichtig sind die, auf aufgefundene Zeichnungen gegründeten Untersuchungen über die Marienkirche auf dem Harlungerberge, aus welchen sich nicht nur Näheres über die sehr eigenthümliche Anlage, sondern auch die Gewissheit einer in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erfolgten Aenderung ergiebt. Vergl. Band V, S. 400 und Kugler Gesch. der Bauk. II, 558.

dem aber nur die strengen und gut profilirten Dienste und Consolen, nicht die Gewölbe selbst erhalten sind, da irgend ein Fehler schon im Jahre 1377 eine lange dauernde Herstellung nöthig machte, aus welcher die jetzigen, hochbusigen und mit grosser Geschicklichkeit ausgeführten Gewölbe und die Anfänge eines unvollendet gebliebenen westlichen Vorbaues stammen. Es ist interessant, die verschiedene Verfahrungsweise dieser drei Bauzeiten zu vergleichen. In jenem romanischen Bau sind die Deckplatten noch von Sandstein, die Würfelkapitäle der Krypta aus grossen Backsteinblöcken gemeisselt, in dem Bau vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts sind schon feinere Formsteine von edler, strenger Bildung, aber noch mit grosser Sparsamkeit, in dem des vierzehnten sind sie dagegen sehr reichlich und mit sicherer Technik verwendet und geben reiche, aber freilich durch die Wiederkehr derselben Formen monotone Profilirungen.

Inzwischen wurde auch an den anderen Kirchen der Stadt gebaut. Die Kirche der Dominicaner, eine Hallenkirche, erhielt nach 1311 einen geräumigen, einschiffigen, mit drei Seiten des Achtecks schliessenden, die einschiffige Kirche der Franciscaner aber am Ende des vierzehnten Jahrhunderts einen eleganten Chor von einer seltenen, aber in der gleichnamigen Klosterkirche zu Stettin *) und in der demselben Orden angehörigen Kirche zu Berlin vorkommenden Gestalt, nämlich aus sieben Seiten des Zehnecks, also gegen das Schiff sich erweiternd. Ein anderer Chorbau, der von St. Paul, hat den Vorzug, dass in seinen Fenstern edelgebildetes geometrisches Maasswerk von Formsteinen erhalten ist, während der Meister des Johannischores sich schon mit der blossen Zusammenfügung der Pfosten in Spitzbögen begnügt hat, die man in den späteren märkischen Kirchen gewöhnlich findet.

Wichtiger war die Erneuerung der beiden Pfarrkirchen. Die der Altstadt, St. Godehard, welche aus ihrer ersten, noch in das zwölfte Jahrhundert fallenden Bauzeit nur den westlichen, ganz aus behauenen, kleinen Granitsteinen errichteten Vorbau

*) Bei dem unten noch zu erwähnenden Mühlthore nennt eine Inschrift vom Jahre 1411 den Baumeister Nicolaus Craft von Stettin, und Adler glaubt an den Details der Johanniskirche denselben Meister wieder zu erkennen.

behielt, wurde mit Hülfe zahlreicher Ablässe in den Jahren 1324 bis 1346 im Wesentlichen vollendet und besteht aus einem dreischiffigen Langhause ohne Querarm, welches im Osten mit drei Seiten des Sechsecks und dem fünfseitig herumgelegten Umgange schliesst. Obgleich der Bau gerade in die Zeit höchster Verwirrung der politischen Verhältnisse fällt, ist er von trefflicher Ausführung. Die Pfeiler haben die zweckmässige Gestalt gewaltiger Rundpfeiler, an denen vier kleine Dreiviertelsäulen (je zwei glatt, die anderen beiden tauförmig) mit ihren vortrefflich geformten Blattkapitälen die Hauptgurten des Gewölbes unmittelbar tragen und so die organische Verbindung mit demselben herstellen. Auch die Consolen an den Wänden und die Fensterprofile sind trefflich gebildet und die ganze Kirche giebt durch ihre schönen Verhältnisse und einheitliche Ausführung einen höchst würdigen und kirchlichen Eindruck.

Dieser Erfolg reizte zu einem Neubau der zweiten Pfarrkirche, St. Katharina, welcher jedoch mit grosser Vorsicht, nachdem man ihn schon seit 1380 durch Ablassbewilligungen vorbereitet hatte, erst 1395 angefangen, nun aber unter der Leitung eines Meisters Heinrich Brunsbergh aus Stettin schon bis 1401 zu einem, ohne Zweifel noch nicht vollkommenen Abschluss geführt wurde*). Der mächtige Thurm der Westseite ist 1582

*) Bei dieser Kirche und bei der Klosterkirche St. Paul hat Adler eine Entdeckung gemacht, welche über das Verfahren bei solchen Bauten einen interessanten Aufschluss giebt. In beiden Kirchen befindet sich nämlich unter dem Dache, in St. Paul am östlichen Ende des Langhauses, in St. Katharina auf dem fünften Joche, eine Giebelwand, welche hier auf ihrer östlichen Seite eine dem Wandschmucke des Aussenbaues entsprechende Bemalung zeigt. Auch sieht man an dieser Stelle zwischen den Pfeilern und den Aussenmauern noch ein Stück Wand nebst den Fensterspitzen, welche es ausser Zweifel setzen, dass der zuerst erbaute westliche Theil hier einmal durch eine provisorische Wand geschlossen war. Indessen muss, wie die Gleichheit des Styles und die vortreffliche Erhaltung jener Malerei beweist, die Errichtung des Chores sehr bald gefolgt sein. Die Inschrift: Anno dom. MCCCCI constructa est haec ecclesia in die assumptionis Mariae virginis per magistrum Henricum Brunsbergh de Stettin, scheint nun mit diesem provisorischen Abschlusse in Verbindung zu stehen. Sie ist nämlich in einer vor diesem Abschlusse an der Nordseite des Schiffes angebauten und gegen dasselbe geöffneten Kapelle eingemauert, und lässt vermuthen, dass wegen dieser durch besondere Ablassbewilligungen

eingestürzt, die Kirche aber im Wesentlichen erhalten. Sie ist wie St. Godehard ein dreischiffiger Hallenbau mit gleich hohem Umgang, jedoch mit der in späteren märkischen Kirchen nicht selten wiederholten Einrichtung, dass die Strebepfeiler in das Innere gezogen und unter den Fenstern durch Flachbögen verbunden sind, welche kapellenartige Räume und den Boden eines durch die durchbrochenen Pfeiler führenden Umganges bilden*). Die Wirkung des Inneren ist auch hier nicht unwürdig, aber die achteckigen, mit dünnen Diensten umstellten Pfeiler und die Rippenprofile des Sterngewölbes sind kraftlos und nüchtern, die Fensterpfosten auch hier statt durch geometrisches Maasswerk blos durch Spitzbögen verbunden, und nach den edeln mit Laubwerk verzierten Kapitälen von St. Godehard sehen wir uns vergebens um. Dagegen entfaltet das Aeussere eine bisher unbekannte Pracht. Die Strebepfeiler, welche, da sie in das Innere gezogen sind, nur wie flache Pilaster vortreten, sind nämlich durchweg mit wechselnden Lagen von schwarzgrün glasirten und hellroth gefärbten Ziegeln belegt, in ihren drei Absätzen mit doppelten Nischen für Statuen versehen und mit freistehenden Spitzgiebeln und Rosetten geschmückt, an welche sich oben unter dem Dache ein reicher aus durchbrochenem Maasswerk gebildeter Fries anschliesst. Die Statuen, deren in den 148 Nischen jetzt nur 18 stehen, von drei Vierteln der natürlichen Grösse, sind ebenfalls in Thon gebrannt und nicht von grosser Schönheit, indessen ist dennoch der ganze Schmuck überaus reich und gefällig. Im höchsten Maasse gilt dies von den An-

begünstigten Kapelle der Hauptbau provisorisch geschlossen und diese relative Beendigung durch das Wort constructa est bezeichnet sei. — Dass übrigens dieser Heinrich Brunsbergh auch in Prenzlow und Danzig gearbeitet (Otte S. 171), oder dass er gar, wie Kreuser a. a. O. S. 396 angiebt, in Diensten Karl's IV. gestanden und die Kirche auf dem Oybin gebaut habe, ist unerwiesen und stimmt das Letzte mit der Jahreszahl 1401 wenig überein. Zu bemerken ist dagegen die Verbindung mit Stettin, indem, wie schon erwähnt, etwas später Meister Nicolaus Craft aus derselben Stadt hier arbeitet.

*) Aehnlich wie in der Kathedrale von Alby (oben S. 127), jedoch mit dem Unterschiede, dass in unserer nordischen Kirche die Kapellen viel niedriger und die Strebepfeiler oben nicht völlig, sondern nur mit zwei mässigen Oeffnungen durchbrochen sind und also eine kräftigere Verankerung bilden.

bauten, vorzüglich von jener nördlichen Kapelle, mit der Inschrift von 1401, wo der Wechsel von grünglasirten und rothen Ziegeln an allen Gliederungen durchgeführt ist, die Flächendecoration mit durchbrochenem dunkelgrünem Maasswerk auf weiss beworfenem Grunde schon am Basament und an den Portalen beginnt, und überdies Fialen und Spitzgiebel mit grossen, theils blinden theils ganz freien und vom Lichte durchschienenen Rosetten hoch über das Dach hinaus aufsteigen. Es versteht sich, dass diese freistehenden, über den Raum des Giebels hinausgehenden Mauern ohne architektonischen Zweck, ein blosser Façadenschmuck sind, und man wird nicht anstehen, der kräftig gestalteten Gliederung des Steinbaues den Vorzug vor dem Farbenspiel der Ziegellagen und des Bewurfs zu geben; aber die natürliche Nüchternheit des Materials rechtfertigt diese Art der Decoration und die Wahl der Farben ist eine sehr ernste und wohlthätig wirkende *).

Ohne Zweifel kam dieser Schmuck hier nicht zum ersten Male vor. Schon an der schlichten Johanniskirche hat der Spitzgiebel eines Portals aus etwas früherer Zeit das Flechtwerk von glasirten Ziegeln, und noch wahrscheinlicher ist, dass diese Verzierungsweise zuerst an weltlichen Bauten angewendet war. Auch von solchen hat Brandenburg noch ziemlich bedeutende Ueberreste seines früheren Reichthums. An dem neustädtischen Rathhause ist zwar nur eine Giebelwand auf dem Hofe in den einfachen und strengen Formen der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, an dem altstädtischen dagegen die vordere Façade noch wohl erhalten, die, obgleich in mässigen Verhältnissen, mit ihrem kräftig vorspringenden und oben durch schräge Mauern mit der Wand verbundenen Thurme, so wie mit dem reichen Schmucke edel geformten Maasswerkes glasirter Steine in den Bogenfeldern von Thüren und Fenstern und in besonderen, blos zu diesem Zwecke eingelegten Rosetten als ein Muster solcher Bauten betrachtet werden kann. Von den acht Stadtthoren sind nur noch drei erhalten, aber alle sehr schön und merkwürdig

*) Der ausgezeichnete Farbendruck bei Adler Taf. XIV giebt davon eine sehr günstige Anschauung. Die farblose Abbildung bei Kallenbach Taf. 63 ist nicht ganz richtig.

durch die Verbindung von Kraft und charakteristischer, immer wechselnder Zierde, jedes mit einem mächtigen cylindrischen oder achteckigen Thurme, mit reichem Zinnenkranze und gemauertem Helme. Auch an ihnen sind glasirte Ziegel vielfach benutzt, am eigenthümlichsten am Steinthore, wo die gewaltige cylindrische Masse durch schmale spiralförmige, sich herumziehende Streifen solcher Ziegeln höchst wirksam belebt ist *).

Von den übrigen, noch zahlreich erhaltenen Bauten dieser Epoche in der Mark Brandenburg **) will ich nur einige der bedeutendsten nennen. Dazu gehört vorzugsweise die Marienkirche zu Prenzlau, wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, wiederum eine Hallenkirche und schon im Inneren durch eine sehr reiche Pfeilergliederung belebt, besonders aber im Aeusseren reich geschmückt. Der Chor hat nämlich statt der in der Mark gewöhnlichen Form des hohen Umganges die sinnreiche, schon oben besprochene Anlage einer im Wesentlichen rechtwinkelig schliessenden Wand, die aber in drei flache Nischen gebrochen ist und so mannigfache Polygonwinkel bildet. Diese Anlage ist zugleich das Motiv einer besonders reichen Giebelconstruction geworden, indem nämlich über dem Ganzen ein mächtiger, oben in durchbrochenem Maasswerk gebildeter Giebel nebst drei kleineren, den drei Nischen entsprechenden, eben so luftigen Giebeln aufsteigt ***). Es ist vielleicht nie etwas Kühneres und Anmuthigeres in Formsteinen geleistet.

Aehnlichen Schmuck in Maasswerk und glasirten Ziegeln haben der Ostgiebel der Marienkirche zu Neu-Brandenburg, die 1407 geweihete Marienkirche zu Königsberg in der Neumark †), dann mehrere Kirchen in dem jetzt zu Pommern gehörigen, da-

*) Ein interessantes Beispiel der technischen Sicherheit und der Naivetät der Meister des Ziegelbaues giebt das achteckige Glockenthürmchen des Hospitals St. Jacob (Adler Taf. VIII), welches der älteren Giebelmauer in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts aufgesetzt, zur Hälfte blos auf Auskragungen ruhet und vorn eine hohe Nische bildet, welche nicht nur die Thüre, sondern auch das Fenster der Frontmauer zugänglich lässt.

**) Eine Aufzählung versucht Kugler, Gesch. der Bauk. III, S. 453.

***) Kallenbach Taf. 58, 59. Vgl. den Grundriss oben S. 245.

†) v. Quast in der Zeitschrift für Bauwesen I, S. 155, und im D. Kunstblatt 1850, S. 242.

mals mit der Mark verbundenen Lande Stargard*), endlich eine Reihe von Bauten in der Altmark, die überhaupt reich an bedeutenden Werken des Ziegelbaustyles ist. Kaiser Karl IV. hatte Tangermünde zu seiner Residenz in diesen Gegenden bestimmt und sich ein Schloss erbaut, dessen Kapelle er nach seiner böhmischen Weise mit edlen Steinen auslegen liess, das aber im dreissigjährigen Kriege zerstört und spurlos verschwunden ist. Auch scheint es nicht, dass die böhmische Bauschule hier weiteren Einfluss gewonnen habe, wohl aber brachte der engere Zusammenhang mit dem westlichen Deutschland und besonders vermöge der Elbe mit Magdeburg, einige Abweichungen von dem in den neuen Marken aufblühenden Style und ein Anlehnen an die Formen des Steinbaues mit sich. So hat in der St. Stephanskirche zu Tangermünde das in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts erbaute Langhaus**) nicht nur Fenstermaasswerk edelster Form, das allerdings in Sandstein gearbeitet ist, sondern auch Pfeiler mit zahlreichen kräftigen Diensten, welche indessen weder Kapitäle haben, noch sonst organisch in die Wölbung übergehen, sondern durch eine achteckige Platte ohne Weiteres gedeckt sind, von der dann der Gewölbeansatz aufsteigt. Gänz ähnlich ist die Pfeilergliederung in der Kirche zu Werben, welche sich übrigens durch eine glänzende Choranlage auszeichnet; die Hauptconcha ist nämlich durch sieben Seiten des Zwölfecks gebildet und, vermöge einer Durchbrechung der dazwischen liegenden Strebepfeiler, mit den zwei Nebenchören zu einem Ganzen verbunden. Dieses Anlehnen an die Steinarchitektur währte jedoch nur bis zu der Zeit der consequenten Ausbildung des Backsteinstyles in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, und die Altmark ging nun auch völlig auf die Weise der anderen märkischen Gegenden ein. Die Kirchen wurden nun auch hier stets in Hallenform gebaut, meist von kräftigen Rundsäulen mit vier anliegenden Diensten getragen, mit niedrigen Kapellen zwischen den hineingezogenen Strebepfeilern, und sie sowohl wie die städtischen Gebäude in jener

*) Kugler kl. Schr. I, 756, 757.

**) Ein am Thurme eingemauertes Relief mit der Darstellung des Gebets am Oelberge trägt die Jahreszahl 1398.

specifisch märkischen Weise mit Mustern von glasirten Ziegeln glänzend geschmückt. Der Dom zu Stendal, dessen Neubau, wie eine Ablassbulle ergiebt, im Jahre 1424 schon weit vorgeschritten, die Marienkirche daselbst, deren Gewölbe laut Inschrift 1447 vollendet war, sind Hallenkirchen der beschriebenen Art von imposanten Verhältnissen, und die Portale der Stephanskirche von Tangermünde, wahrscheinlich etwas früher ausgeführt als der 1470 angefangene Chor, wetteifern in ihrem Schmucke mit der Katharinenkirche zu Brandenburg *). Auch die Strebepfeiler des Langhauses haben bei dieser Gelegenheit eine ähnliche Ornamentation wie dort erhalten, die zwar weniger reich und nicht auf Statuen berechnet, aber vielleicht geschmackvoller ist, und einige Thore beider Städte, das Hünerdorfer zu Tangermünde und das berühmte Uenglinger Thor zu Stendal geben denen von Brandenburg nichts nach. Der Stolz der Gegend aber ist das Rathhaus von Tangermünde **), das mit den grossen durchsichtigen Rosetten seiner hohen Spitzgiebel den Reisenden schon von weitem phantastisch anblickt, überhaupt bei sehr mässigen Dimensionen das Höchste und Beste in dieser Art des Schmuckes leistet und vielleicht nur ganz an der nordöstlichen Gränze der Marken in dem Rathhause von Königsberg in der Neumark einen Nebenbuhler hat.

Nördlich der Mark, an den Elbufern und den benachbarten Küstenländern, tritt der Backsteinbau in etwas anderer Weise auf, strenger, mit Ansprüchen auf grossartige Verhältnisse, aber dafür in den Details einfacher und ohne bedeutende Entwickelung des Schmuckes mit Formsteinen und glasirten Ziegeln. Ich habe schon auf jene Gruppe mecklenburgischer und benachbarter Kirchen hingewiesen, welche sämmtlich den Kapellenkranz, aber mit der eigenthümlichen Verkürzung und Verschmelzung des Umganges und der Kapellen haben, die wir schon in den Niederlanden kennen lernten und die wahrscheinlich aus denselben hierher übertragen ist. Auch abgesehen von dieser Choranlage haben aber diese Kirchen viele gemeinsame Züge, durch welche

*) Eine Abbildung bei Strack und Meyerheim a. a. O. Taf. 16.

**) Strack und Meyerheim Taf. 21. Genauere Aufnahmen in Förster's Bauzeitung 1850, S. 145 ff.

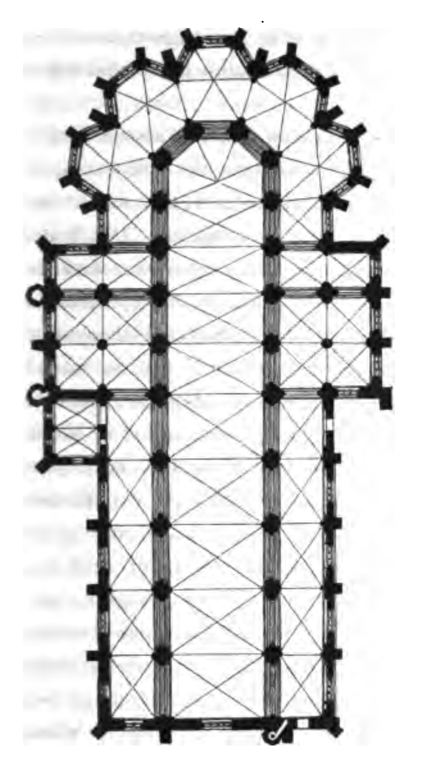
sie sich von den anderen Kirchen des norddeutschen Ziegelbaues unterscheiden und als Arbeiten einer besonderen Schule kennzeichnen *). Sie haben sämmtlich Mittelschiffe von gesteigerter Höhe und ungewöhnlich schlanken Verhältnissen, niedrige Seitenschiffe, wohlgebildete Pfeiler eckigen Kernes mit angelegten Diensten und Blattkapitälen. Gewöhnlich ist selbst die Zahl der Pfeiler gleich, nämlich zehn auf jeder Seite, ausser den zwei letzten des Polygonschlusses, der immer die Gestalt von fünf Seiten des Achteckes annimmt und fünf Kapellen des Kranzes entspricht, von denen jedoch zuweilen nur drei ausgeführt und die beiden äussersten unterdrückt sind. Die meisten dieser Kirchen haben (auch darin von dem jetzigen Gebrauche der norddeutschen Städte abweichend) äusserlich heraustretende, aber doch auch wieder eigenthümlich verkümmerte Kreuzarme, meistens niedriger als das Mittelschiff und besonders dadurch für das Innere unwirksam gemacht, dass die Pfeilerreihe ununterbrochen in gleichen Abständen über das Kreuzschiff fortgeführt ist, dessen Arme dann durch Mittelsäulen in kleinere, den Abseiten entsprechende Gewölbfelder getheilt sind. Auf der Westseite ist gewöhnlich ein hoher Vorbau, in Lübeck mit zwei Thürmen, sonst nur mit einem Mittelthurme, neben welchem dann Räume von der Höhe des Mittelschiffes einen stattlichen Querarm bilden. An gewissen Stellen findet sich ungewöhnlicher Schmuck, namentlich wiederholt sich mehrere Male, dass unter den Oberlichtern ein Laufgang mit einer Maasswerkbalustrade angebracht ist; aber die Fenster haben statt des Maasswerks nur oben sich anlehnende Pfosten und zuweilen sogar statt des äusseren Spitzbogens nur zwei geradlinige Schenkel eines stumpfen Winkels. Auch das Strebewerk ist plump und schmucklos, besonders auffallend aber die rohe Behandlung gerade des Theiles, der auf architektonische Pracht berechnet scheint, des Kapellenkranzes. Um nämlich die Mühe und Kosten einer den eingehenden Winkeln der aneinanderstossenden Polygone entsprechenden Beda-

*) Vergl. Lübke (welcher das Verdienst hat, zuerst auf diese eigenthümliche Schule aufmerksam gemacht zu haben) im D. Kunstbl. 1852, S. 297 ff., und im Organ für christl. Kunst 1853, Nro. 5, wo er eine Aussenansicht der Kirche zu Doberan giebt.

chung zu ersparen, hat man quer über diese Winkel von einem Strebepfeiler zum anderen ganz schmucklose flache Gewölbe, wie eine Nothbrücke gespannt, auf welchen dann das Dach ruhet, so dass dasselbe statt der eleganten Umrisse des Kapellenkranzes die eines einfachen Umganges zeichnet.

Die älteste Kirche dieser Gruppe ist die schon im vorigen Bande erwähnte Marienkirche zu Lübeck; die angegebene Unterordnung des Kreuzschiffes, der Balustradengang unter den Oberlichtern und andere Eigenthümlichkeiten der Schule finden sich hier schon, dagegen ist der Kranz des Umganges noch unvollständig, indem er nur aus drei, nicht aus fünf Kapellen besteht. Dann folgen gleichzeitig die Kirche des Cistercienserklosters zu Doberan uud der Dom zu Schwerin, beide im letzten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts begonnen, aber erst in der zweiten Hälfte des folgenden vollendet*). Der Dom zu Schwerin hat vor allen diesen Kirchen den Vorzug eines regelmässig ausgebildeten Kreuzschiffes, steht aber an künstlerischem Werthe jener Klosterkirche weit nach, die in der That durch die Schönheit der Verhältnisse und durch die Feinheit des Sinnes, die sich auch in den Details offenbart, nicht blos unter den Kirchen dieser Schule sondern selbst unter allen Leistungen des Ziegelbaues im nördlichen Deutschland eine hervorragende Stellung einnimmt. Selbst die obenerwähnte Anlage des Kreuzschiffes ist hier nicht ohne Reiz, indem der überaus schlank gehaltene, reichbemalte Mittelpfeiler mit den ihn umgebenden eine selbstständige Gruppe bildet, welche bei den Durchsichten von verschiedenen Stellen sich immer in neuer Weise darstellt. Die Gewölbhöhe des

*) Vergl. Lisch in den Jahrbüchern des Vereins für mecklenb. Geschichte, Bd. 19, S. 399. In Schwerin wurde schon 1327 eine Urkunde „ante hostium novi chori“ aufgenommen, aber 1365 — 1375 soll erst der Chorumgang und das südliche Seitenschiff fertig geworden sein, und 1430 wurde erst das Langhaus überwölbt und zwar durch Bürger von Stralsund als aufgelegte Busse für einen Priestermord. Die Kirche von Doberan, nach einem Brande von 1291 begonnen, wurde erst 1368 geweihet. Ansichten beider im Texte genannten Kirchen bei Essenwein, Norddeutschlands Backsteinbauten, Taf. II und III. Den Grundriss des Schweriner Domes, s. oben S. 246; den nebenstehenden (in etwas grösserer Dimension wie jener gezeichneten) der Kirche zu Doberan verdanke ich der Güte des Herrn Adler.



Klosterkirche zu Doberan.

Mittelschiffes beträgt schon in Doberan 96 Fuss, im Dome zu Schwerin ist sie auf 100, in der Marienkirche zu Wismar (1339—1354) auf 109 gesteigert, und die Marienkirche zu Rostock (1398 — 1472), die Georgenkirche und die unvollendet gebliebene Nicolaikirche zu Wismar *) bringen es auf 110, 118 und 128 Fuss. Bei den meisten dieser Kirchen entsprechen die übrigen Maasse der gewaltigen Steigerung der Höhe, und geben ihnen einen grossartigen und bedeutenden Charakter; bei einigen jedoch verfehlt das Uebermaass der Steigerung seinen Zweck, z. B. bei der Marienkirche zu Rostock, wo neben der angegebenen beträchtlichen Höhe des Mittelschiffes die Seitenschiffe unverhältnissmässig niedrig gehalten sind, und bei allen haben die Mittel der Decoration nicht ausgereicht, um den gewaltigen Ziegelmassen einen feineren Ausdruck zu leihen. Die Georgenkirche in Wismar habe ich in dieser Reihe genannt, weil sie in vielen Beziehungen den Schulcharakter der übrigen trägt, der Chorschluss ist indessen hier rechtwinkelig, nicht mit jenem Kapellenkranze, der sich in Mecklenburg noch ein Mal, nämlich an

*) Eine Abbildung des mit einer grossen Zahl kleiner Friese zum Theil mit den in Thon gebrannten Reliefgestalten des h. Nikolaus und der Jungfrau geschmückten Querschiffgiebels bei Essenwein a. a. O. Taf. 26.

der erst im fünfzehnten Jahrhundert, aber mit augenscheinlicher Nachahmung der Kirche von Doberan erbauten Klosterkirche zu Dargen wiederfindet*).

Uebrigens mochte man denn doch an den erwähnten Bauten trotz ihrer stolzen Höhe und anderer Vorzüge die Ueberzeugung gewinnen, dass der Backstein nicht geeignet sei, die dieser reichen Planaulage entsprechenden Details auszubilden. Die Schule verbreitete sich daher so wenig, dass wir ausserhalb der Gränzen von Mecklenburg und Lübeck nur zwei Kirchen mit diesem Kapellenkranze finden und zwar in den beiden nächsten Hansestädten in Westen und Osten, in Lüneburg nämlich und in Stralsund, beide Male an einer dem h. Nicolaus, dem Schutzpatron der Schiffer, gewidmeten Kirche, und dass man selbst in Mecklenburg sich bald wieder den bequemeren Formen der anderen Ostseegegenden zuwendete. So hat in Rostock die der Marienkirche fast gleichzeitige Nicolaikirche gleich hohe und gleich breite Schiffe, den rechtwinkelig geschlossenen Chor und statt der sonst hier und in Pommern üblichen rechteckigen, nach märkischer Weise runde Pfeiler. Zwei andere Kirchen derselben Stadt (St. Peter und St. Jacob) haben zwar bei theils rechtwinkeligem, theils polygonem Chorschlusse noch niedrige Seitenschiffe, aber so weit neben dem mässig gehaltenen Mittelschiffe erhöht, dass die Oberlichter gedrückt erscheinen. Uebrigens hinderte jene Richtung auf strenge Einfachheit, die wir an den grösseren Kirchen wahrnehmen, nicht, dass nicht auch in einzelnen Fällen sehr zierliche Bauten entstanden, wie z. B. die reizende achteckige Kapelle des h. Blutes bei Doberan, und besonders ist Rostock reich an stattlich geschmückten weltlichen Bauten dieser Epoche, wozu das Rathhaus und zahlreiche bürgerliche Wohnhäuser gehören**).

*) Auch die Kunde von dieser Kirche verdanke ich Herrn Baumeister Adler, welcher vielleicht ein Mal dazu gelangen wird, seine Studien über diese mecklenburgische Schule zu veröffentlichen.

**) Als eine Singularität mag es erwähnt werden, dass in Mecklenburg sieben Kirchen mit zwei Schiffen von schlanker Bauart gefunden werden. Lisch, welcher a. a. O. XXI, 275 die Thatsache erzählt, vermuthet, dass sie ursprünglich gerade Decken gehabt und bei ihrer Ueberwölbung zu mehrerer Sicherheit die Pfeilerreihe in ihrer Mitte erhalten haben.

Unter den Bauten des Herzogthums und der Stadt Lüneburg nimmt die oben erwähnte, im Jahre 1409 geweihete Nikolaikirche einen hervorragenden Rang ein, sowohl durch ihr schlankes, 100 Fuss hohes und weit über die Abseiten hinaufsteigendes Mittelschiff, als durch den Kapellenkranz, der hier zwar ein reicheres Gewölbe wie in den mecklenburgischen Kirchen dieser Art, aber dieselbe rohe Bedachung hat. Ein Kreuzschiff fehlt und überhaupt ist die jetzige nur aus vier Jochen und dem Chorhaupte bestehende Kirche wohl nur der wie so häufig provisorisch abgeschlossene Anfang eines kolossalen Planes, zu dem die Mittel nachher ausblieben*). Auch in der Breite ist die Anlage sehr bedeutend; neben dem eigentlichen Seitenschiffe liegt nämlich nicht blos wie sonst eine Reihe kleiner Kapellen, sondern vermöge der Durchbrechung der Strebepfeiler ein zweites freilich sehr schmales Seitenschiff, das von sehr niedrigen Gewölben gedeckt ist und auf denselben eine ziemlich geräumige, in der Höhe der Seitenschiffe überwölbte Empore trägt. Die Details sind im Ganzen roh, so namentlich die Bildung der achteckigen Pfeiler und die Profile der Bögen und Fenster, dagegen hat der Laufgang unter den Oberlichtern eine reiche, in dem hier einheimischen Gypskalke geformte Maasswerkbalustrade. Die anderen Kirchen Lüneburgs sind sämmtlich Hallenkirchen von bedeutendem Flächeninhalte, aber schwerfälliger Form, doch mit einigen localen Eigenthümlichkeiten**). Namentlich interessirt uns, dass bei zweien dieser Kirchen, bei der fünfschiffigen Johannes- und der dreischiffigen Lambertuskirche, ungeachtet der verschiedenen Verhältnisse jene eigenthümlich rohe Bedachung des Chores vorkommt, wie an der Nicolaikirche, und gewissermassen mit grösserer Berechtigung. Beide Kirchen sind nämlich in Hallenform und haben im Langhause ein hohes Dach, welches bei St. Lambertus alle drei, bei St. Johannes die drei mittleren Schiffe gemeinsam

*) Schon bei diesem Fragmente des vollständigen Planes sind nur die östlichen Theile sorgfältig fundamentirt, die westlichen in jeder Beziehung höchst nachlässig behandelt.

**) In mehreren dieser Kirchen kommen auf jedes Joch zwei Fenster, wie wir dies in Breslau fanden, jedoch nicht mit der Gewölbanlage wie dort, sondern mit einfachem Kreuzgewölbe, dessen äussere Kappe nur durch eine fünfte, zwischen den Fenstern aufsteigende Rippe getheilt wird.

bedeckt. Wollte man hier die Aufrichtung einer Giebelmauer vermeiden, so war die Bedachung an jenen eingehenden Winkeln überaus schwierig, während bei der Ueberspannung derselben mit einer flachen Wölbung und dem darauf liegenden Dache die Aufgabe ziemlich leicht und mit geringeren Kosten gelöst wurde*). Die Bürgerhäuser, welche in ihrer eigenthümlichen Bauweise und der reichen Verzierung mit in Thon gebranntem Bildwerk und Reliefs der Stadt Lüneburg einen hohen Reiz verleihen, gehören nicht mehr dieser, sondern der folgenden Epoche an.

Auch für Pommern**) war das vierzehnte Jahrhundert eine Zeit der Blüthe und architektonischen Regsamkeit, die sich jedoch mehr durch die Zahl der Bauten und durch die Mannigfaltigkeit der Formen, als durch Erzeugung selbstständiger Typen äussert. Hallenkirchen und Kirchen mit niedrigen Seitenschiffen kommen gemischt vor, doch so, dass jene Form in dem östlichen an Preussen anstossenden, diese in dem westlichen an Mecklenburg angränzenden Theile vorherrscht. In diesem können wir denn auch in der That den Einfluss jener eben beschriebenen Mecklenburgischen Schule sehr genau verfolgen. Während nämlich im vorigen Jahrhundert auch hier Hallenkirchen gebaut waren, namentlich in Stralsund die Klosterkirche St. Katharina, in Greifswald die Jacobikirche und die Marienkirche, erhebt sich in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts (eigentlich seit 1311) in Stralsund wiederum eine Nicolaikirche ganz nach dem Plane jener mecklenburgischen Bauten mit dem Kranze von fünf Kapellen in der früher geschilderten Weise, mit niedrigen Seitenschiffen, die auch hier durch je zehn Pfeiler vom Mittel-

*) Das Vorkommen dieser Dachbehandlung verdient als ein charakteristischer Zug von Formlosigkeit nähere Beachtung, namentlich wird zu ermitteln sein, ob sie sich auch in den Niederlanden an den Kathedralen von Utrecht, Tournay u. s. w. findet. Einer gütigen Mittheilung des Herrn Bauraths Haase in Hannover verdanke ich die Kenntniss eines Falles, wo sie auch an einem (freilich bei grossartiger Anlage nicht vollendeten) Quaderbau vorkommt. Es ist dies die St. Andreaskirche zu Hildesheim, ein Bau des fünfzehnten Jahrhunderts, mit vollständigem Kapellenkranze.

**) Genügende Quelle ist Kugler's Pommersche Kunstgeschichte in den kl. Schr. I, 707 ff., mit einigen leichten Abbildungen.

schiffe geschieden werden, mit demselben Streben nach schlanker Höhe, mit den schmucklosen Strebebögen im Aeussern und sogar mit dem Laufgange vor den Oberlichtern; nur darin abweichend, dass die Pfeiler nicht vier-, sondern achteckig sind und dass auf der Westseite (wie in der Marienkirche zu Lübeck) zwei Thürme eine innere Vorhalle bilden. Diese vollständige Nachahmung des mecklenburgischen Typus wiederholte sich zwar nicht, indessen übte derselbe doch den Einfluss, dass von nun an alle grösseren Kirchen dieser Gegend mit niedrigeren Seitenschiffen und mit möglicher Steigerung der Höhe und Schlankheit errichtet wurden, und zum Theil einen Umgang, zwar ohne eigentlichen Kapellenkranz, aber mit kapellenartigen Vertiefungen zwischen diesen Strebepfeilern erhielten. So findet es sich an der Petrikirche zu Wolgast und an der Marienkirche zu Stralsund*), welche von kolossalen Verhältnissen mit ausgebildetem Kreuzschiffe, westlichem Vorbau und mächtigem Thurme die bedeutendste Erscheinung der alten kirchenreichen Stadt ist. Die Einziehung der Strebepfeiler hatte indessen die Folge, dass das Dach der Seitenschiffe sehr hoch hinaufstieg und die Oberlichter beschränkte und dass der Chorumgang sehr breit und schwerfällig wurde. Daher gab man denn zwei anderen bedeutenden Kirchen dieser Gegend, der durch ihre schönen Verhältnisse ausgezeichneten Nicolaikirche zu Greifswald und der Jacobikirche zu Stralsund rechtwinkeligen Chorschluss, dieser für alle drei Schiffe, jener nur auf dem Mittelschiffe mit diagonalen Schlussmauern der Seitenschiffe.

Im östlichen Pommern ist, wie gesagt, die Hallenform häufiger, jedoch haben eine Reihe von Kirchen, sämmtlich Marienkirchen, zu Belgard, Cöslin, Rügenwalde, Schlawe und Stolpe niedrige Seitenschiffe, aber den dreitheiligen Chorschluss ohne Umgang. Gemeinsam ist ihnen, dass die Oberlichter klein gehalten sind, aber in einer bald über den Scheidbögen beginnenden

*) Kugler, a. a. O. S. 744 ff., rechnet diese Kirche erst dem fünfzehnten Jahrhundert zu; allein die von ihm angegebenen Notizen von Chronisten des sechszehnten Jahrhunderts ergeben, dass ein Einsturz im Jahre 1382 oder 1384 einen Neubau des Thurmes, aber nur eine Herstellung des Chores, bei welcher die Pfeiler mit eisernen Bändern umgeben wurden, zur Folge hatte.

grossen durch kleinere Arcaden belebten Wandnische liegen. Bedeutender sind dann die Hallenkirchen dieser Gegend, unter denen sich die Marienkirche zu Pasewalk durch edle Verhältnisse, die zu Colberg (mater gloriosa genannt) durch ihre Grösse auszeichnet, indem sie gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts durch Hinzufügung zweier äusserer Seitenschiffe fünfschiffige etwas schwerfällige Gestalt angenommen hat. Der Chorschluss dieser Hallenkirchen ist gewöhnlich polygonförmig und einfach, ein Umgang wie an der Petrikirche zu Treptow an der Tollense, ist selten, ebenso der rechtwinkelige Schluss wie an der Kirche zu Greifenberg. An der Bartholomäuskirche zu Demmin und an der Nicolaikirche zu Anclam sind auch die Seitenschiffe polygonisch geschlossen, an der letzten sogar mit diagonaler Stellung. Der erweiterte Chor mit sieben Seiten des Zehnecks findet sich nur an der bereits erwähnten Johanniskirche zu Stettin.

Die Marienkirche zu Stargard nannte ich schon als einen märkischen und nach märkischer Weise mit Mustern glasirter Ziegel geschmückten Bau*). Indessen gehörte das Ländchen, obgleich politisch mit der Mark verbunden, in kirchlicher Beziehung zum Bisthum Cammin und lag doch zu sehr in der Mitte von Pommern (dem es auch jetzt zugezählt wird), um nicht von dorther Einflüsse zu empfangen. Diesem Umstande mag man es zuschreiben, dass die Marienkirche, die früher, wie man im Langhause deutlich erkennt, eine Hallenkirche war, im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts die ungewöhnliche Abänderung erhielt, dass man die Seitenschiffe bestehen liess, das Mittelschiff aber erhöhete und nun einen grossen Chor von gleich bedeutender Höhe anlegte, um welchen die niedrigen Seitenschiffe einen Umgang bilden. Völlig eigenthümlich ist hier die Ausschmückung der schlanken achteckigen Pfeiler, indem sie statt des Kapitäls unter dem schwach gebildeten Kämpfergesimse Nischen haben, die nur zur Aufnahme von Heiligenbildern bestimmt sein konnten, mithin eine Anordnung ganz ähnlich der sonst nirgends vorkommenden des Mailänder Domes, die also hier, wo man gewiss ohne

*) Kallenbach Taf. 65. Eine Probe des Farbenwechsels bei Essenwein Taf. 36.

Kenntniss desselben war, zum zweiten Male erfunden ist. Ueberhaupt ist der Bau auch im Innern sehr belebt, namentlich hat der Raum unter den Oberlichtern nicht blos Blendnischen, sondern auch einen durchbrochenen Rosettenfries. Ein anderes Zeichen pommerischer Einwirkung ist, dass ungeachtet des Strebens nach Eleganz doch wieder die Rohheit vorkommt, dass die Oberlichter, wie an anderen grossen Kirchen dieser Gegend, z. B. an der Marienkirche zu Stralsund, mit geradlinigem Winkel überdeckt sind. Andererseits aber verbreitete sich dann auch von hier aus jene märkische Decorationsweise, die wir in der benachbarten Marienkirche zu Freienwalde und in der Stephanskirche zu Garz an der Oder wiederfinden. Wir erkennen also in der Architektur dieser Gegend überall das Eindringen der in den Nachbarländern entwickelten Formen*).

Sehr viel selbstständiger erscheint die Architektur der letzten Provinz, die wir zu betrachten haben, des Ordensgebietes in Preussen. Es war die jüngste und unter anderen Verhältnissen zu Stande gekommene Eroberung der deutschen Cultur. Während in den anderen östlichen Marken die Colonisation erst durch lange Gränzkriege und durch allmäliges Vordringen deutscher Einwanderer vorbereitet war, während dort weltliche Fürsten das Land an ritterliche Lehnsleute oder an geistliche Institute verliehen, welche dann nach verschiedenen Ansichten und mit vereinzelten Kräften verfuhren, war es hier ein grosser Orden, durch klösterliche und militairische Disciplin zu einem Ganzen verbunden und von Einem Geiste beseelt, der nach hartnäckigem Kampfe

*) Auch in Pommern finden sich einige Polygonkapellen. Zwei davon auf Kirchhöfen belegen und den Namen der h. Gertrud führend, also offenbar Grabkapellen, haben zwölfeckige Gestalt, die eine, zu Wolgast, mit einem Mittelpfeiler, welcher das reiche Sterngewölbe trägt, die andere, zu Rügenwalde, mit einem sechseckigen, von sechs Pfeilern gestützten Mittelraume, beide von grosser Schönheit der Ausführung. Dass man der Centralform (in den „Karnern" der südöstlichen Provinzen in wirklich kreisförmiger, hier in zwölfeckiger Gestalt) bei Grabkapellen den Vorzug gab, hatte offenbar eine Beziehung auf das h. Grab in Jerusalem. Zwei achteckige Kapellen, die der h. Apollonia, neben der Marienkirche zu Stralsund, und die des Georgenhospitals zu Stolpe, scheinen keine andere Bedeutung zu haben, als die einer vereinzelten Stiftung, und sind mit der Annenkapelle neben der Marienkirche zu Heiligenstadt (Puttrich II, 2, Taf. 14) zu vergleichen. Kugler a. a. O. S. 740.

und völliger Vernichtung der heidnischen Eingebornen das Land beherrschte und mit gleichmässigen Einrichtungen verwaltete. Die herbeigerufenen Einwanderer kamen meist aus Wesphalen, den Niederlanden, dem nördlichen Deutschland; sie brachten daher den gemässigten, ruhigen, einfachen Sinn des niedersächsischen Stammes mit, fanden aber auch Verhältnisse vor, welche die weitere Ausbildung dieser Sinnesweise vorzugsweise beförderten. In keinem andern Lande des christlichen Europas bestand ein so wohlgeordneter, gesetzlicher Zustand; zwar beruheten auch hier, wie in den anderen Ländern, alle Rechte auf Lehnsbriefen und Privilegien, aber diese waren doch meistens nach denselben Grundsätzen verfasst, nicht wie in den älteren Gegenden aus verjährten Zuständen bunt und mannigfaltig gewachsen. Und überdies war die Verwaltung des Ordens in jeder Beziehung eine so geregelte und gleichmässige, dass sie sich mehr wie die irgend eines andern Landes modernen Staatsbegriffen näherte.

Diese abweichenden Zustände übten dann auch auf die Baukunst einen bemerkenswerthen Einfluss aus. Zunächst musste sie gleichförmiger werden, denn in Preussen gingen fast alle grossen Bauten vom Orden aus oder wurden von Baumeistern geleitet, die ihm eng angehörten oder unter ihm ihre Schule gemacht hatten*). Dazu kam noch ein entscheidender Umstand. In den Ordenslanden nahmen nicht die Kirchen, sondern die weltlichen Bauten die erste Stelle ein. Bei der Besitznahme des Landes war vor allen Dingen die Anlage fester Schlösser erforderlich, in welchen die Befehlshaber der grösseren und kleineren Districte nebst ihrer Mannschaft von Rittern und Knechten ihren Sitz hatten, von wo aus das Land beherrscht und geschützt wurde; an diesen Bauten bildete sich daher die Schule des Ordens aus, hier nahm sie ihre Grundsätze und Gewohnheiten an. Einfache, starke, hohe Mauern, die den Angriff und das Ersteigen

*) Die von Dr. Scholten publicirten Auszüge aus den Baurechnungen der St. Victorskirche zu Xanten S. 4 — 6 ergeben, dass ein Baumeister, Jacob von Mainz, im Jahre 1360 von Xanten nach Preussen ging und erst im folgenden Jahre zurückkehrte. Man berief also in einzelnen Fällen fremde Meister. In der Regel aber werden (wie A. Hagen, der Dom zu Königsberg, S. 25 nachweist) die Baumeister Ordensmitglieder gewesen sein.

erschwerten, feste gewölbte Hallen, das waren die Aufgaben, mit denen sie sich beschäftigten. Jenes Strebesystem des gothischen Baues, die feinere Ausbildung des Aeussern durch Fialen, Strebebögen, reiche Portale war eben so sehr durch den Zweck dieser Bauten, als durch die Beschaffenheit des Materials ausgeschlossen. Dagegen gab das Innere allerdings feinere Aufgaben; denn die Ritter, obgleich anfangs in fast mönchischer Strenge lebend, fühlten sich doch als die Herren des Landes und konnten daher auch den architektonischen Ausdruck dieser Herrschaft nicht zurückweisen. Schon die blos zweckmässige und nützliche Anlage gewährte eine Zierde. Gewöhnlich bildeten die Schlösser ein Quadrat von hohen Gebäuden, in dessen Mitte sich der Hof mit offenen Kreuzgängen für alle Stockwerke befand, von welchen die Thüren zu den verschiedenen Gemächern und zur Kapelle führten. Diese und die Wohnzimmer des Befehlenden erforderten, die Stützen des Kreuzganges gestatteten feinere Details und höheren Schmuck, der natürlich dem gothischen Style als dem herrschenden entlehnt wurde; aber doch nicht ohne mannigfache Modificationen. Die meisten Räume wurden überwölbt, schon der Dauerhaftigkeit wegen, allein keinesweges immer im Spitzbogen; die Abtheilung in Stockwerke machte vielmehr den Rundbogen oder elliptische Biegungen rathsam, in denen die Meister dann grosse Fertigkeit erwarben. Hiedurch war schon eine Verwandtschaft mit romanischen Formen gegeben, welche dann auch auf die anderen Theile, namentlich auf die Fenster überging, die bald rund, bald sogar viereckig gedeckt wurden. Das gemeinsame Leben der Ritter in den Ordenshäusern machte ferner die Anlage grösserer Säle, zu Conventsremtern und Refectorien, nöthig, bei denen ein einziges Gewölbe nicht ausreichte und die einer oder mehrerer Stützen bedurften. Die Pfeilerform des gothischen Styls war dazu weniger geeignet, man gewöhnte sich, ganze Stücke von Granit oder Sandstein, die aus Schweden herbeigeführt oder auf den Feldern gefunden wurden, als monolithe achteckige oder runde Säulen dazu zu verwenden, und erhielt auch dadurch Motive, die mehr dem romanischen Style, als dem gothischen entsprachen.

An diesen Schlossbauten machte aber auch der Kirchenbau

seine Schule; denn in der ersten Zeit nach der Eroberung konnten die Kirchen nicht füglich im offenen Lande errichtet werden. Sie bildeten also einen Theil der Schlösser und zwar in anderem Sinne wie Aehnliches bisher vorgekommen war, nicht als kleine Kapellen für den Schlossherrn und seine Dienerschaft, sondern als Räume, in welchen die umwohnende Bevölkerung Platz fand, die aber doch nicht, wie die Kirchen der Klöster, als der überwiegend wichtige Theil der Anlage über die Wohngebäude emporragen durften. Die Kirche musste vielmehr ebenfalls wehrhaft eingerichtet sein und den kriegerischen Charakter des Schlosses theilen; die Zinnen, welche noch jetzt das Dach mancher preussischen Kirche umgeben, waren nicht eine müssige Zierde, sondern bildeten einen wirklichen Wehrgang, von dem man im Nothfalle die Angreifer beschiessen konnte*).

Der Styl dieser Schlosskirchen ging natürlich auch auf die anderen Kirchen über, welche unabhängig von Schlossanlagen in Städten und Dörfern gebaut wurden, da sie erst entstanden, nachdem sich bei jenen feste Principien und Gewohnheiten gebildet hatten. Der Charakter des norddeutschen Ziegelbaues wurde hiedurch in den preussischen Kirchen modificirt und gewissermassen gesteigert, indem zu den Beschränkungen, welche das Material bedingte, noch die kamen, welche die Anwendung des gothischen Styls auf weltliche Bauten und endlich die, welche der strenge, kriegerische und klösterliche Geist des Ordens herbeiführte.

Die Kirchen sind fast durchweg, wenn nicht einschiffig, Hallenkirchen; diese schlichte, aber grossartige Form machte es möglich, ihnen dieselbe Höhe mit den Flügeln des Schlosses, mit denen sie den inneren Hof begränzten, zu geben. Ein Kreuzschiff liess sich damit nicht wohl vereinigen und der Chor musste, um der Verbindung mit den Schlossflügeln zu entsprechen, rechtwinkelig schliessen. Der Grundriss bildet daher überhaupt ein Rechteck, das nur durch die Pfeiler in drei Schiffe getheilt ist. Das Aeussere dieser Kirchen, auch derjenigen, welche freistehend errichtet sind und eine gewisse Bedeutung in Anspruch

*) Vergl. Hagen, der Dom zu Königsberg, S. 70.

nehmen, ist daher höchst einfach und schmucklos, indem es nur durch die schlanken von senkrechten Pfosten getheilten Fenster, die schwachen, oft in das Innere verlegten Strebepfeiler, und allenfalls durch spitzbogige Nischen in der Wand und an den Pfeilern belebt wird. Nur die Giebel in Osten und Westen erhalten hier wie in den anderen Backsteinländern etwas reicheren Schmuck durch mehr oder weniger kräftig profilirte, senkrechte Wandpfeiler, welche sich von dem mit weissen Bewurf bedeckten Grunde durch die dunkle Farbe des Steines abzeichnen und oben als Fialen herüberragen. Ausserdem kommen wohl Zinnen oder Friese von durchbrochenen glasirten oder von sonst verzierten Formsteinen vor, auch erhält die Mauer oft durch spiralförmig oder mit anderer Zeichnung eingelegte farbig glasirte Ziegel einen leichten Schmuck, niemals aber so reiche Decoration dieser Art wie im Brandenburgischen. Die Profile und das Maasswerk der Fenster sind sehr einfach, die Portale niedrig und mit wenigen Ausnahmen sehr bescheiden verziert. Schöner und bedeutsamer ist das Innere. Wie es scheint hatten die Baumeister sich bei den Schlossbauten an rundbogige und selbst an Tonnengewölbe so sehr gewöhnt, dass sie sie auch an Kirchen anzuwenden versuchten; wenigstens hat die Kirche zu Juditten bei Königsberg, anscheinend eine der ältesten in Preussen und noch aus dem dreizehnten Jahrhundert, ein Tonnengewölbe, in das nur über den Fenstern spitze Einschnitte eingreifen*). Aber auch wo man Kreuzgewölbe anwendete, wurden sie meist flach gehalten, also freilich ohne die oft unschöne Ueberhöhung, aber auch ohne den kühnen Schwung wie in anderen Gegenden. Dafür erhielten sie dann aber sehr frühe durch Vermehrung der Rippen eine Verstärkung und Zierde, die so allgemein beliebt wurde, dass in ganz Preussen vielleicht keine bedeutende Kirche mit einfachem Kreuzgewölbe vorkommt, wohl aber die Netz- und Fächerwölbungen so vervollkommnet und mit solcher Meisterschaft angewendet sind, wie ausser England in keinem Lande**).

*) Hagen a. a. O. S. 18.

**) Ueber die preussische Wölbungsweise giebt Auskunft das auch sonst kunsthistorisch merkwürdige Werk des Maurermeisters Bartel Ranisch, Grundrisse und Auszüge aller Kirchengebäude in der Stadt Danzig, 1695, welches

Freilich entging dadurch das Motiv zu kräftiger Gliederung der Pfeiler, welche meist achteckig und nur von dünnen Rundstäben begränzt sind, aber dennoch ist der Eindruck des Inneren der preussischen Kirchen eben durch die Schlankheit dieser Pfeiler und durch die Schönheit der räumlichen Verhältnisse meist ein sehr befriedigender.

Die Bauthätigkeit des deutschen Ordens in Preussen*) fällt ganz in die Zeit des entwickelten gothischen Styls, und namentlich sind alle Kirchen, die wir besitzen, mit Ausnahme vereinzelter Ueberreste**) nicht früher als im vierzehnten Jahrhundert begonnen. Zwar langte die erste Schaar von Ordensrittern schon im Jahre 1226 an; 1231 wurde das Haus und die Stadt zu Thorn gegründet und bald folgten viele solcher Stiftungen. Aber bis zum Jahre 1283, wo der Vernichtungskrieg gegen die heidnischen Preussen im Wesentlichen beendet war, fehlte es doch an Ruhe und Sicherheit zu monumentalen Bauten, und auch da musste man mit dem Nothwendigen beginnen, so dass grössere Kirchen nicht wohl vor dem vierzehnten Jahrhundert entstehen konnten.

Nicht alle kirchlichen Bauten standen unter der unmittelbaren Leitung des Ordens; die Bischöfe, die freilich hier nicht sehr begünstigten aber doch nicht ganz zurückzuweisenden Mönchsorden und bald auch die von deutschen Ansiedlern bewohnten Städte schritten ebenfalls zu kirchlichen Neubauten, verfuhren dabei nach den aus anderen deutschen Gegenden mitgebrachten

zugleich beweist, wie lebendig sich diese mittelalterlichen Traditionen hier bis in so späte Zeit erhalten hatten.

*) Im Allgemeinen sind für dieselbe (ausser den kurzen Bemerkungen in meinen Niederländ. Briefen S. 164 ff.) nur die „Beiträge zur Geschichte der Baukunst in Preussen“ von F. v. Quast in den Neuen Preuss. Prov.-Blättern Bd. IX und Bd. XI zu nennen, welche scharfsinnige und genaue kritische Untersuchungen, aber ohne Zeichnungen und ohne Anspruch auf Vollständigkeit der zu betrachtenden Gebäude geben. Von desselben Verfassers grösserem Werke: Denkmale der Baukunst in Preussen, Berlin 1852, sind leider bisher nur zwei Hefte erschienen. Eine lebendige Schilderung des Eindruckes der preussischen Bauten giebt Lübke's Aufsatz: „Acht Tage in Preussen“, im Deutschen Kunstbl. 1856, S. 84—154.

**) v. Quast, a. a. O. Bd. IX, zählt dahin die östlichen Thürme des Domes zu Culmsee, etwa von 1261, und einige Arcaden der Marienkirche in Elbing.

Ideen und bedienten sich auch wohl eigener Baumeister. Nicht alle Kirchen folgten daher gleich anfangs dem Vorbilde jener Schlosskirchen, einige wurden mit niedrigen Seitenschiffen, andere mit polygonem Chorschlusse angelegt, und auch als allmälig jener Typus immer mehr herrschend wurde, erhielten sich doch noch Reminiscenzen der älteren Form. Unter den wenigen Kirchen mit niedrigen Seitenschiffen möchte St. Jacobi in der Neustadt Thorn die älteste sein, da eine in Formsteinen gebildete Inschrift das Jahr 1309 als Gründungsjahr angiebt. Das Langhaus im schlichtesten frühgothischen Style wird aus dieser Zeit stammen, die breiten mit schwachen Diensten besetzten Pfeiler, ihre quadrate Stellung, die Paarung der Fenster in den Seitenschiffen und die eigenthümliche Ueberwölbung derselben mit drei dreieckigen Feldern haben eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den Breslauer Kirchen und lassen einen Einfluss von dorther vermuthen. Der Chor, einschiffig, aber von eleganten Formen, durch hohe, dreitheilige Maasswerkfenster von reicher Bildung beleuchtet, mit Fächergewölben bedeckt, ist gewiss später, ungeachtet jener Inschrift, scheint aber ebenfalls noch das Werk eines fremden Meisters. Die Seitenwände des Chors sind nämlich von Strebebögen gestützt, welche von starken Pfeilern ausgehend, über anstossende niedere Baulichkeiten geleitet das einzige Beispiel eines so vollständigen Strebesystems in Preussen geben, und die Schlusswand, obgleich rechtwinkelig und mit ihrem hohen und schlanken, durch aufsteigende Fialen getheilten und reich verzierten Giebel dem Aeusseren den schönsten Schmuck verleihend, enthält gewissermassen eine Protestation gegen diese landübliche Form zu Gunsten des Polygonschlusses. Denn sie hat drei Fenster und vier Strebepfeiler, als ob sie durch Zusammensetzung von drei Polygonseiten entstanden wäre, und im Inneren entspricht die Wölbung einer solchen Polygonanlage. Dieselbe Anordnung eines polygonen Gewölbschlusses bei rechtwinkeliger Schlusswand findet sich noch ein Mal, nämlich in der Schlosskapelle zu Lochstaedt, wirkliche Polygonschlüsse dagegen kommen nur an einigen Stadtkirchen, z. B. zu Braunsberg vor und auch, jedoch unter besonderen unten noch zu erwähnenden Umständen an der hochmeisterlichen Kapelle zu Marienburg.

Niedrige Seitenschiffe mit wirklichen Oberlichtern sind noch seltener. An der schönen Cistercienserkirche zu Pelplin mögen sie mit einem Einfluss von Doberan zusammenhängen, indem sich auch die dort beschriebene eigenthümliche Behandlung des Kreuzschiffes hier wiederholt, und bei kleineren Stadtkirchen, wie z. B. bei der zu Wormditt*) kommen sie einige Male vor. Aber im Uebrigen macht sich auch bei diesen Kirchen, selbst bei der von Pelplin, die Landessitte geltend; die Pfeiler sind einfach und achteckig, die Gewölbe stern- und fächerförmig, der Chor endlich schliesst rechtwinkelig und zwar nicht wie in anderen Cistercienserkirchen mit Herumführung der Seitenschiffe und Kapellen, sondern mit gleicher, alle drei Schiffe abschneidender Wand, an welcher dann wieder der Giebel den gewohnten reichen Schmuck erhalten hat.

Häufiger sind solche Kirchen, welche ohne Oberlichter bei hallenartiger Anlage doch noch ein etwas höheres Mittelschiff haben **). Dahin gehört eine der bedeutendsten älteren Kirchen Preussens, der Dom zu Königsberg***). Seine Erbauung ging von dem Bischofe aus, und es ist charakteristisch, dass der Hochmeister dem begonnenen Fundamentalbau zuerst widersprach, weil er davon eine dem Interesse des Ordens nachtheilige Befestigung befürchtete, und dann bei Ertheilung seiner Einwilligung nicht blos Vorschriften über die nicht zu überschreitende Höhe der Mauern gab, sondern auch bestimmte, dass die Thürme

*) Vergl. v. Quast, Denkmale der Baukunst in Preussen, Taf. XI und XII. Die Kirche nebst den niedrigen Seitenschiffen scheint noch aus der ersten Hälfte des vierzehnten zu stammen, die derselben angefügten Kapellen sind aber erst vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts und haben manche Eigenthümlichkeiten, einen Schmuck mit Friesen von Formsteinen, der, obgleich roher und weniger geschmackvoll, an märkische Decoration erinnert, und eine Dachanlage, die schwerlich irgendwo wiederkehrt. Um nämlich die Oberlichter frei zu lassen, sind die die Kapellen und den anstossenden Theil der Seitenschiffe deckenden quergelegten Dächer über die Zwischenräume der Gewölbe gespannt, so dass sie von dem Scheitel derselben aufsteigen.

**) Dass auch die Marienkirche zu Danzig in ihrem ersten Bau (1343—1359) niedrige Seitenschiffe hatte, wird weiter unten erwähnt.

***) Vergl. die gründliche Monographie: Gebser und Hagen (von jenem der rein historische und kirchliche, von diesem der kunstgeschichtliche Theil), der Dom zu Königsberg, K. 1835, 2 Bände mit Atlas.

denen der Domkirche zu Culmsee, also der ältesten Kathedrale des Ordenslandes, gleichen, „secundum dispositionem et formam ecclesiae Culmensis“ erbaut werden sollten*). Dieser Conflict spricht sich gewissermassen in dem Gebäude selbst aus; es hat die Mauerdicke und Schmucklosigkeit einer Festung, ohne ihre Höhe und Würde, schwankt zwischen dem kriegerischen und kirchlichen Charakter. Der Chor, der 1333 begonnen und schon 1339 vollendet wurde, ist der gelungenste Theil, aber sehr einfach; einschiffig, mit rechtwinkeliger unbeleuchteter Schlusswand, lang und schmal, von starken Mauern mit sehr schlichten Strebepfeilern umgränzt, aber im Inneren gut beleuchtet und durch ein reiches, von fein profilirten Rippen gebildetes Sterngewölbe geschmückt. Das dreischiffige hallenartige Langhaus erscheint schon im Aeusseren gedrückt, indem es bei einer Breite von 93 Fuss, Mauern von nur 45 Fuss Höhe hat, auf denen das gemeinsame Dach mit bedeutend grösserer Giebelhöhe lastet. Im Inneren tragen wohlgebildete achteckige Pfeiler, deren diagonale Seiten mit einer reichen Gliederung von Rundstäben ohne Kapitäle in die Scheidbögen übergehen, auf ihren glatten Frontseiten mit hochgelegenen Consolen das Sterngewölbe des Mittelschiffes und die sehr künstlichen, wenn auch nicht schönen Seitengewölbe. Aber das Mittelschiff hat bei lichter Breite von 38 Fuss nur eine Höhe von 54, und da die Seitenschiffe noch etwas niedriger sind, entsteht, genau wie in St. Stephan in Wien**), über den Scheidbögen ein dunkles Bogenfeld von etwa 5 Fuss Höhe, welches das geringe Licht der niedrigen Seitenfenster von dem Gewölbe abhält und das Ganze finster und drückend erscheinen lässt. Die Façade ist zwar mit zwei Thürmen versehen, von denen der eine vollendete sogar ein achteckiges Glockenhaus und eine Spitze hat, aber diese Thürme sind plump und die ganze Façade, mit niedrigem Portale, schmucklosem Fenster, von flachen spitzbogigen Nischen ohne organische Gliederung und

*) Vergl. die im Wesentlichen gleichen Urkunden des Bischofs und des Hochmeisters bei Gebser a. a. O. S. 90.

**) Da auch die Pfeiler einige Aehnlichkeit haben, könnte man fast an eine directe Beziehung beider Gebäude denken, für die indessen historische Anhaltpunkte noch fehlen.

ohne kräftige Ausladung bedeckt, ist sehr monoton und schwerfällig.

Auch der 1343 gegründete Dom zu Marienwerder hat noch ein etwas höheres Mittelschiff, obgleich ohne wirkliche Oberlichter, aber der zu Culmsee, dessen Langhaus im Laufe des Jahrhunderts erneuert wurde, und der zu Frauenburg, dessen Chor laut Inschrift 1342 vollendet wurde, haben einfache Hallenform, dieser dabei nicht blos durch seine ganze Erscheinung auf der luftigen Höhe am Spiegel des Haffs, sondern auch durch die vortreffliche Ausführung seiner Vorhalle mit dem edelgebildeten Portale und durch den reichen Schmuck der Giebel eine der schönsten architektonischen Zierden Preussens. Die Anordnung dieser Langhausgiebel ist sehr originell, indem sie ohne senkrechte Theilung eine einfache, aber durch Maasswerkblenden und durch eine reiche Einrahmung von aufsteigenden gothischen Arcaden geschmückte Fläche bilden, die durch achteckige Treppenthürmchen mit schlanker geschweifter Spitze flankirt ist. Vielleicht entstand dadurch das andere Motiv, welches wir an dem Giebel der geraden Ostwand der Marienkirche zu Thorn*), um 1370 vollendet, vorfinden, wo nämlich die drei Fialenkörper, an den Ecken und in der Mitte, thurmartig erweitert sind, so dass sie mit je drei Polygonseiten kräftig vorspringen und nur geringe durch Blenden verzierte Flächen zwischen sich stehen lassen, was dann im fünfzehnten Jahrhundert an dem durch seine malerische Erscheinung berühmten, oft gezeichneten Rathhause zu Danzig, bei rechtwinkeligem Abschluss des Giebels, wiederholt wurde.

Unter den Hallenkirchen mit achteckigen Pfeilern, Sterngewölben, geradem Chorschluss, meistens mit einem einzelnen Thurme vor oder in der Façade, wie sie nun die durchgängige Regel wurden und wenig Verschiedenheiten bieten, nimmt die Marienkirche zu Danzig**) eine hervorragende Stelle ein.

*) v. Quast in der Zeitschrift für Bauwesen, 1. Jahrgang (1851), S. 323 und Taf. 33.

**) Dr. Hirsch, die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig, 1843, giebt nach scharfsinnigen archivalischen Untersuchungen die genaue und lehrreiche Baugeschichte der Kirche, von der Prof. J. C. Schultz, Danzig

Der erste im Jahre 1343 gegründete, 1359 vollendete Bau von mässigen Dimensionen und mit niedrigen Seitenschiffen genügte der mächtig anwachsenden Stadt, die schon damals ihre Schiffe bis nach Portugal und Spanien sendete und Factoreien wie in London so in Novgorod hatte, sehr bald nicht mehr, und wurde 1402 zu einer gewaltigen, weiträumigen Anlage erweitert, die im Flächeninhalte nur wenigen der grössten Münster Deutschlands nachsteht. Der Plan ist von höchster Einfachheit; ein lateinisches Kreuz mit geringer Ausladung der Kreuzarme, der Chor rechtwinkelig geschlossen und, wie das Langhaus und die Querarme, dreischiffig und auf den Seiten (nicht auf den Schlusswänden) von flachen, durch die ins Innere gezogenen Strebepfeiler gebildeten Kapellen begleitet, die Seitenschiffe breit, die Pfeilerstellung eng, diese etwa die Hälfte, jene zwei Drittel der Mittelschiffbreite. Die bedeutende Länge (des Hauptarmes etwa 300, des Querarmes 210 Fuss), die gewaltige Höhe (96 Fuss), die schlanke Gestalt der dichtgestellten Pfeiler und die grosse Zahl mächtiger Hallen, die sich um die Vierung des Kreuzes lagern, geben dem Inneren eine erhebende Würde und ausgezeichnete Schönheit; die Poesie, deren die Hallenkirche fähig ist, hat vielleicht nirgends einen volleren Ausdruck gefunden. Die Erscheinung des Aeusseren ist dadurch bedingt, dass auch die Kapellen die volle Höhe der Schiffe haben und mithin überall keine Abstufung der Höhe eintritt, und dass ferner die Bedachung nicht,

und seine Bauwerke, 1846—1855, schöne malerische Ansichten nebst architektonischen Details publicirt hat. Der gemeinsamen Arbeit Beider verdankt man die Ermittelung der Fundamente der älteren Kirche, welche ein Langhaus von 87 Fuss Breite und 113 Fuss Länge, dabei aber, wie man an den Kämpfergesimsen der Pfeiler im südlichen Seitenschiffe erkennt, niedrige Seitenschiffe hatte. Die Fundamente des Chores haben nicht aufgegraben werden können und es ist eine blosse Vermuthung, wenn Schultz annimmt, dass er Polygongestalt gehabt habe. Derselbe glaubt auch bei den Kirchen St. Katharina und St. Peter und Paul die Spuren eines solchen Chorschlusses zu erkennen; allein die schräggestellten Strebepfeiler, welche er dafür hält, beweisen nur (was auch aus anderen Gründen anzunehmen), dass der Chor ursprünglich einschiffig und rechtwinkelig geschlossen war und erst später die gleichhohen Seitenschiffe erhalten hat. — Aeltere Abbildungen der Danziger Kirchen in Curicke's Beschreibung von Danzig, 1688, für ihre Zeit sehr gut, Grundrisse in dem S. 353 angeführten Werke von Ranisch.

wie in den Hallenkirchen gewöhnlich, den ganzen Bau oder doch mehrere Schiffe umfasst, sondern dass jedes Schiff sein eigenes niedriges Dach hat. Einfach und schmucklos steigen daher die Mauern hoch hinauf, aus schmalen Wandpfeilern zwischen den breiteren, aber durch ihre gewaltige Höhe dennoch ebenfalls schlank erscheinenden Fenstern gebildet, am Fusse des Daches von Zinnen gekrönt, an den dreifachen Giebeln der Chor- und Kreuzseiten mit Stabwerk verziert, an allen Ecken von kleinen achtseitigen, in scharfer Spitze aufschiessenden Thürmchen flankirt, während im Westen der einzige Thurm in wenig verjüngten Stockwerken sich langsam und schwer erhebt und die Bedeutung der grossen, weithin gelagerten Kirche gleichsam in ein kurzes Wort zusammenfasst. Es ist merkwürdig, wie dieser Bau, obgleich das Werk einer handeltreibenden, schon damals dem Orden nicht unbedingt ergebenen Bürgerschaft den kriegerischen Charakter der preussischen Schlossbauten beibehalten hat. Auch die anderen Kirchen der alten Stadt sind durchgängig mit hohen Seitenschiffen und geradem Chorschlusse, meist durch sehr reich verzierte Giebel, schön geschmückt und auch sonst durch ihre malerische Erscheinung anziehend, aber ohne besondere architektonische Eigenthümlichkeit und grossentheils schon dem vorgerückten fünfzehnten Jahrhundert angehörend.

Wichtiger sind die Schlösser, mit denen der Orden das Land bedeckte, und die noch jetzt trotz aller Unbill, welche die Kriege des fünfzehnten Jahrhunderts, polnische Starostenwirthschaft, oder preussische Oekonomie durch Verwendung zu Magazinen oder Strafanstalten ihnen zugefügt haben, in grosser Zahl von natürlichen Hügeln oder von hohen Unterbauten, wie von künstlichen Felsen mächtig über die Flächen hinschauen. Die Grundzüge der alten Anordnung in den Aussenmauern und dem gewöhnlich quadraten Hofraume, auch wohl einzelne Säle sind in vielen dieser Schlösser erhalten oder doch erkennbar, vor Allem aber ist es wichtig, dass die herrlichste aller dieser Burgen, das hochmeisterliche Schloss zu Marienburg*) durch eine

*) Die Literatur über Marienburg ist umfassend, aber keinesweges befriedigend. Frick's grosses Kupferwerk, mit Text von Rabe und Levezow, giebt zwar vortreffliche, aber nicht ausreichende Zeichnungen, besonders da damals

kostspielige und sorgfältige Herstellung aus dem Wuste jahrhundertelanger Misshandlung grossentheils wieder erstanden ist, die Perle aller mittelalterlichen Schlossbauten und das charakteristische Denkmal der edlen, ernsten Ritterlichkeit des deutschen Ordens. Um 1280 als eine gewöhnliche Burg begonnen, 1309 zur Residenz des nun nach Preussen verlegten Hochmeisterthums bestimmt, verdankt sie wie die meisten Schlösser ihre Einrichtung nicht einem einmaligen Plane, sondern allmähligen Erweiterungen. Dies gilt selbst von dem ältesten der drei Theile des Schlosses, dem Hochschlosse, welches, ein quadratischer Bau, auf den Ecken von Thürmen flankirt, von einem breiten Graben umschlossen, im inneren Hofe von doppelten Arcaden umgeben, nur in seinem nördlichen Flügel vollendet war, als die veränderte Bestimmung des Gebäudes andere Einrichtungen nöthig machte. Ein fein profilirter und mit Weinlaub geschmückter Rundbogenfries*) zeigt zugleich die späte Beibehaltung der dem Ziegelbau zusagenden romanischen Formen und den Grad des Schmuckes, den auch die gewöhnlichen Burgen des Ordens erhielten. Die drei anderen Flügel nebst der daran anstossenden Schlosskirche wurden dann erst seit 1309 mit der dem hochmeisterlichen Sitze angemessenen grösseren Pracht ausgeführt, von welcher trotz der unbarmherzigen Umgestaltung dieses Theiles zu einem Magazin sich noch höchst bedeutende Reste erhalten haben. Dahin gehört zunächst ein äusseres, von der Vorburg in das Hochschloss führendes Portal, das sehr eigenthümlich von einem grossen Blendbogen umfasst ist, dann aber besonders die sogenannte goldne Pforte, welche den Eingang in die Kapelle bildet, eines der edelsten Erzeugnisse des Ziegelbaues, reichgegliedert, mit Laubwerk und Reliefs geschmückt, in der Weise des Steinbaues, aber züchtig und mit Bewusstsein der Schranken des Materials. Auch unter den Ordensbauten ist sie ohne Glei-

die Restauration noch nicht begonnen war; Büsching's Beschreibung, 1823, ist nur mit Vorsicht brauchbar. Genaue scharfsinnige Untersuchungen über das Alter der einzelnen Theile, denen ich folge, hat endlich v. Quast in den Neuen Preuss. Prov.-Blättern Bd. XI (1850) mitgetheilt, aber ohne Abbildungen.

*) Frick, Taf. XVIII; Essenwein, Norddeutschlands Backsteinbau, Taf. XV, Nro. 14.

chen und nur im Schlosse zu Lochstedt ist ein einigermassen ähnliches, ebenfalls in die Kapelle führendes Thor. Die Kapelle selbst, die bisher nur zwei Gewölbquadrate enthielt und bis an die Ostmauer des Schlosses reichte, war für den Hochmeister und sein Kapitel zu klein; man verlängerte sie daher um fernere zwei Quadrate, und brachte unter dieser Verlängerung im Erdgeschosse eine zweite Kapelle, die St. Annenkapelle, an, welche als hochmeisterliche Gruft diente. Die fein gebildeten Laubkapitäle und Sterngewölbe der oberen Kapelle gleichen denen des Königsberger Domchores und werden daher ebenfalls unter dem Hochmeister Dietrich von Altenburg († 1341) ausgeführt sein. Dieser Zeit gehört denn auch der höchst merkwürdige Schmuck an, mit welchem im Aeusseren die mittlere Polygonseite des Chorschlusses prangt. In einer den Fenstern gleichen Nische ist nämlich das Bild der Jungfrau, 26 Fuss hoch, in hohem Relief, und mit Glasmosaik farbig ausgelegt, auf Goldgrund angebracht. Abgesehen von einzelnen Fehlern, namentlich der Kürze des Arms, ist die kolossale Gestalt meisterhaft gebildet, das Antlitz von edelstem Ernst, der Faltenwurf in einfachen Massen, die Farbe sehr harmonisch, das Ganze für die Wirkung auf das jenseits des Grabens entfernt stehende Volk vortrefflich berechnet, dem es die Himmelskönigin, die Schutzpatronin des Ordens und also des Landesherrn, wie in himmlischer Glorie strahlend, zeigte. Schon der Gedanke einer so grossen Reliefgestalt im Aeusseren ist völlig neu und ein Beweis der bewussten Kühnheit, mit welcher der Orden auch bei seinen künstlerischen Unternehmungen verfuhr; noch ungewöhnlicher, ja einzig in seiner Art ist das Werk durch die musivische Auslegung plastischer Form*). Da der Orden grosse Besitzungen in Sicilien, sogar einen Praeceptor Siciliae hatte, der in Palermo residirte, und da auch sonst einige Details der preussischen Ordensbauten eine Verwandtschaft mit sicilianischer Architektur haben**), ist es

*) Bei der Restauration der Statue hat man unter dem Mosaik einen farbigen Stucküberzug gefunden, so dass die musivische Auslegung erst später hinzugefügt zu sein scheint. v. Quast a. a. O. S. 67.

**) Dahin gehören namentlich die Inschriftenfriese, welche, aus einzelnen in Thon gebrannten Majuskelbuchstaben zusammengesetzt, sich sowohl im

sehr möglich, dass diese Verbindung mit jenem halbgriechischen Lande auch auf die Verwendung dieser in Deutschland fast unbekannten Technik führte, die sich überdies noch ein zweites Mal in Preussen, nämlich an dem gleichzeitigen Dome zu Marienwerder, an einem im Bogenfelde eines Portals angebrachten flachen Christusbilde vorfindet*).

Wenn auch die Burg vermöge dieser Verschönerungen würdig genug erschien, war sie doch für die fürstliche Hofhaltung des Hochmeisters bald zu enge, und es entstanden daneben ausserhalb der Umschliessung neue Bauten, theils Wirthschaftsgebäude, Stallungen u. dgl., dann aber auch bald prachtvolle Festsäle und endlich eine geräumigere und würdigere Wohnung für den Hochmeister und die vornehmsten Gebietiger. Diese bedeutenden Räume bilden das sogenannte Mittelschloss, welches der Hauptgegenstand der kostspieligen und im Ganzen gelungenen neuen Herstellung geworden ist. Es ist ein Werk würdigster Pracht und gediegenster Ausführung, schön und würdig, man möchte sagen von der Sohle bis zum Scheitel, von den Kellern und Vorrathsräumen bis zu den Zinnen. Das edelste

Schlosse von Marienburg als in einigen anderen preussischen Bauten finden (v. Quast a. a. O. S. 34), und allerdings an die orientalische, in die christliche Baukunst Siciliens übergegangene, dem übrigen Abendlande unbekannte Sitte solcher architektonisch behandelten Inschriften erinnern. Indessen ist doch zu erwägen, dass auch im Kloster Zinna bei Jüterbog (Puttrich, S. 28, Taf. 12) ohne allen Zusammenhang mit Sicilien solche aus einzelnen Backsteinen gebildete Inschriften vorkommen, wenn auch nur auf dem Fussboden, und dass überhaupt dieser Schmuck bei der Leichtigkeit des Formens und dem Mangel plastischer Ornamentation dem Ziegelbau eben so nahe, wie dem Steinbau fern lag. Auch die in Preussen häufigen spitzbogigen Mauerblenden und hohen Portalanlagen und die aus übereck gestellten Spitzbögen gebildeten Fenstersockel können (wie Herr v. Quast geltend macht) mit Reminiscenzen der maurisch-sicilianischen Architektur zusammenhängen; indessen ist es eben so denkbar, dass sie (wie so viele andere, in verschiedenen Gegenden immer wieder erfundene Formen, von denen er selbst S. 32 mehrere aufzählt) zufällige, durch die Eigenthümlichkeit des Ziegelbaues herbeigeführte Aehnlichkeiten sind.

*) Von dem einzigen ausserdem in Deutschland vorkommenden Mosaik, am Dome zu Prag, wird weiter unten bei der Schilderung der böhmischen Malerschule die Rede sein.

Juwel in diesem Kranze architektonischer Zierden ist der berühmte Conventsremter, durch Abbildungen allgemein bekannt, ein länglicher Saal von bedeutenden Verhältnissen, durch hohe spitzbogige Fenster beleuchtet, in welchem drei schlanke Granitsäulen mit Kapitälen von edelster Bildung ein Palmgewölbe tragen, das an Leichtigkeit und Eleganz alles übertrifft, was die gothische Baukunst aller Länder in ihren schönsten Werken geleistet hat. Von den zarten Pfeilern im kühnen Schwunge aufsteigend und beim Durchblicke von verschiedenen Standpunkten die mannigfaltigsten Durchschneidungen gewährend, trägt dies Gewölbe den Charakter ritterlicher Gewandtheit und Eleganz und zugleich den der Strenge und Einfachheit, ohne jede Spur des Ueppigen und Weichlichen. Wahrscheinlich stammt dieser Saal ebenfalls aus der Zeit des Dietrich von Altenburg, während die daran angebaute Wohnung des Hochmeisters etwas später, obgleich, da sie in den noch vorhandenen von 1399 beginnenden genauen Rechnungen des hochmeisterlichen Schatzes nicht vorkommt, noch vor diesem Jahre, also wahrscheinlich unter Winrich von Kniprode (1351—1382) gebaut sein wird. Sie hat nicht mehr völlig die Poesie der Formen wie der Conventssaal, alle Fenster sind viereckig und durch Fensterkreuze getheilt, die Gewölbe meist aus flachen Kreisbögen gebildet, die Kapitäle schmucklos oder ganz fortgeblieben, so dass die Rippen am Schafte der Säulen verlaufen. Die weltlich bequeme Richtung macht sich hier frühe gegen den Spiritualismus der gothischen Form geltend. Aber dessenungeachtet ist das Ganze eine wohl überdachte, alle Rücksichten des Anstandes und der Bequemlichkeit beobachtende, fürstlich prachtvolle Anlage. Ueber den hohen und hellbeleuchteten Kellerräumen erheben sich drei Geschosse mit Wohngemächern und Sälen, alle von Kreuzgewölben gedeckt, meist quadratisch, mit einer schlanken monolithen Säule in ihrer Mitte, aber bei dieser Einförmigkeit der Anlage von einer bewundernswerthen Mannigfaltigkeit. Denn von den Kellern und Vorrathsräumen an, wo die mächtigen, steil ansteigenden Rippen von niedrigen Pfeilern nahe über dem Boden anheben, bezeichnen immer schlankere Stützen und leichtere Wölbungen, bald kühner und schwunghafter, bald flacher und wohnlicher, die verschie-

dene Bestimmung der Räume oder die Unterschiede des Ranges der Inhaber, bis dann endlich diese Steigerung in den hochmeisterlichen Gemächern und besonders in „des Meisters Remter" ihren Gipfel erreicht. Auch hier hat weder das Gewölbe noch der einzige Mittelpfeiler die schlanke Kühnheit wie im Conventsremter, alles ist hier schwerer und derber, aber der bedeutende Raum, durch seine quadratische Form gesellig, durch seine Höhe luftig, von mehreren Seiten durch zwei Reihen viereckiger Fenster hell beleuchtet, macht einen eben so festlichen wie behaglichen Eindruck, der vollkommen seiner Bestimmung entspricht und sie charakteristisch bezeichnet. Es ist ein Festsaal eben für derbe, ernste, männliche Feste und für die Beherrscher des Landes, denen von dieser Höhe der freie Umblick über die reichsten Gefilde desselben, die fruchtbare Niederung zwischen Nogat und Weichsel, gewährt wird. Auch von aussen giebt dieser Theil des Baues, und namentlich dieser Saal, eine durchaus fürstliche und gebietende Erscheinung. Vortretend nämlich gegen den Fluss ist er von mächtigen Pfeilern gebildet, die vom Unterbau an bis nach oben hinaufsteigend unter den Zinnen durch Bögen verbunden sind und die Fenster der verschiedenen Räume in der zurücktretenden Mauer umschliessen. Nur neben den Fenstern des Remters sind diese Pfeiler unterbrochen und durch Doppelsäulen von rothem Granit gestützt, welche den Gästen des Hochmeisters auf den steinernen Bänken in der Fensternische freiere Umschau gestatteten und zugleich dem Volke zeigten, wo die Gebieter des Landes beriethen oder feierten.

Unter den anderen Schlössern der Ordenszeit ist das des Bischofs von Ermeland in Heilsberg *), von 1350 bis gegen Ende des Jahrhunderts erbaut, eines der besterhaltenen, mit seinem zweistöckigen, eigenthümlich gewölbten Kreuzgänge, mit derselben Steigerung von den unteren wirthschaftlichen Räumen bis zu den Festsälen und der noch Spuren ihrer Wandmalereien tragenden Kapelle, alles in Backstein, nur mit Pfeilern von schwedischem Sandstein. Aber auch in den anderen Schlössern,

*) Vergl. die vortrefflichen Zeichnungen in dem schon oben erwähnten ersten Hefte von v. Quast, Denkm. d. Bauk. in Preussen.

in Marienwerder, Lochstedt, Rössel und vielen anderen, sind mehr oder weniger charakteristische Theile erhalten*), und ebenso finden sich unter den städtischen Pracht- oder Befestigungsbauten und selbst unter den bürgerlichen Wohnhäusern noch manche ausgezeichnete Werke, freilich mit wenigen Ausnahmen erst aus dem fünfzehnten Jahrhundert oder noch später. Ich begnüge mich, die schönste dieser städtischen Zierden in Preussen zu nennen, den Artushof zu Danzig, eine Festhalle der verschiedenen bürgerlichen Corporationen, die hier und in anderen preussischen Städten diesen Namen der Erinnerung an die Tafelrunde oder den des „Junkerhofes" führten, weil darin auch die patricischen Familien ihre Feste hatten**). Seine schöne Façade hat ihren oberen Theil erst 1552, den unteren jedenfalls erst nach einem Brande von 1476 erhalten; auch die höchst interessante und wohlerhaltene Ausstattung des Inneren datirt erst aus dieser Spätzeit, aber der architektonische Körper, die schlanken steinernen Pfeiler und die Gewölbe dürften dem ursprünglichen Bau und der gegenwärtigen Epoche angehören.

Indem wir hiermit unsere Umschau durch das architektonische Deutschland des vierzehnten Jahrhunderts beschliessen, können wir zugestehen, dass der grössere Zeitaufwand, den sie im Vergleich mit unserer Betrachtung der französischen und englischen Architektur in Anspruch genommen hat, zum Theil unserem näheren vaterländischen Interesse und unserer genaueren

*) An dem Schlosse zu Marienwerder ist besonders der sogenannte Danziger und der aus der Burg zu demselben führende, auf Pfeilern von zum Theil achtzig Fuss Höhe und entsprechender Stärke ruhende Gang als ein Werk von römischer Grossartigkeit zu erwähnen. Das Schloss von Rössel bei v. Quast a. a. O. Heft 2.

**) Vergl. das Nähere über die Geschichte des Danziger Artushofes (Curia regis Artus) bei Hirsch, Handels- und Gewerbsgeschichte Danzigs, Leipzig 1858. Täglich, an Sonn- und Festtagen nach Essens-, an den Werkeltagen zur Vesperzeit, wurde durch die Bierglocke das Zeichen der Eröffnung gegeben. Die vornehmste Gesellschaft, die St. Georgenbrüderschaft, hielt so sehr auf ihre Reinheit, dass nur solche Gäste eingeführt werden durften, die bei Schildesamt geboren oder dazu erwählt waren. — Die besten Zeichnungen des Artushofes bei Schultz a. a. O.

Kenntniss zuzuschreiben ist. Aber doch bleibt es gewiss, dass der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Monumente wirklich grösser sind, als in jenen beiden Ländern, und dass dies nicht blos eine Folge äusserer Umstände, sondern auch des regeren Kunstsinnes ist. Nur darüber wird man streiten können, ob die Richtung dieses Kunstsinnes der architektonischen Aufgabe vollkommen entsprechend war. Während diese die ruhige, gleichmässige Entfaltung und innige Durchdringung der geistigen Kräfte fordert, macht sich hier bald der Verstand in nüchterner Zweckmässigkeit oder in spitzfindigen Grübeleien, bald wieder das Gefühl einseitig geltend. Der Gedanke des Ganzen ist nicht mehr wie die belebende Seele in allen Theilen gegenwärtig, die Ornamentik steht nicht mehr im engen unlösbaren Zusammenhange mit der Construction, diese ist oft nackt und roh, während jene üppig wuchert, ja sogar sich ganz isolirt und rein decorative Architekturstücke hervortreibt. Der Sinn für die organische Einheit und Lebendigkeit, dieses höchste Erforderniss der Architektur, ist nicht mehr vorherrschend. Aber doch sind wieder bald die Verhältnisse des Ganzen so glücklich gewählt, bald die Details des Schmuckes mit so feinem Gefühl durchgeführt, dass man sagen muss, die Elemente des besten Styles sind noch alle vorhanden, sie überwiegen nur über die zusammenhaltende Kraft, sie haben die Tendenz sich zu lösen, und streben den anderen Künsten zu, in welchen sie sich leichter, freier, mehr im Einzelnen äussern können. Wir dürfen uns bereiten, sie dort zu betrachten.

Siebentes Kapitel.

Die darstellenden Künste.

Es ist einleuchtend, dass die Stimmung der Zeit, wie wir sie oben näher kennen gelernt haben, den darstellenden Künsten günstig sein musste. Die Prachtliebe der Grossen, der behagliche Luxus der mittleren Stände, die unermüdliche Schaulust der Menge kam ihnen zu Statten, und jenes Bedürfniss nach Belehrung durch sinnliche Anschauung, auf dem die Vorliebe für die Allegorie und ähnliche Erscheinungen beruheten, fand in der Malerei die gründlichste und zugleich leichteste Befriedigung. Dazu kamen dann tiefere Ursachen; die Welt war aus dem Stadium des Gemeingefühls in das der persönlichen Empfindung übergegangen; die Liebeswärme und Innigkeit, die religiöse Sehnsucht, welche die Gemüther erregte, forderte einen künstlerischen Ausdruck, den ihr nicht mehr die Architektur, sondern nur die darstellende Kunst, besonders die Malerei gewähren konnte. Suso's früher angeführter Wunsch, dass jeder Gottesfreund allezeit etwas guter Bilder haben möge, um sich daran zu erquicken, wurde gewiss von Vielen getheilt, und zwar nicht blos von den geförderten Gottesfreunden, sondern ebensosehr, ja noch viel mehr von der grossen Menge, welche durch die sinnliche Anschauung heiliger Gestalten wenigstens vorübergehende Gefühle der Andacht oder der Erfüllung frommer Pflichten erlangte. Der Besitz von Andachtsbildern wurde unter den höheren Ständen Modesache und die Stiftungen kirchlicher Bildwerke waren noch niemals so zahlreich gewesen wie jetzt. Alle Stände nahmen an dieser Kunstpflege Antheil. Die Geistlichen und Mönche, wenn auch nicht mehr schöpferisch thätig, fanden

in den Wirkungen der Kunst einen Antrieb sie zu befördern, den Bürgern trat sie durch den städtischen Betrieb näher und ihre Genossenschaften liebten sie zu beschäftigen, bei den Rittern gehörte sie zum standesgemässen Luxus, und die Fürsten schmückten nicht nur ihre Kapellen und klösterlichen Stiftungen mit höchster künstlerischer Pracht, sondern sammelten schon in ihren Schatzkammern neben anderen Kleinodien auch Kunstwerke und hielten wohl gar einen Maler unter ihrem Hofgesinde.

Dieser gesteigerten Nachfrage kam dann auch die Kunst, wenn ich so sagen darf, mit ihrem Angebot entgegen; gerade jetzt war sie zu diesem Dienste reif geworden. Die Architektur hatte die in ihr enthaltenen plastischen und malerischen Elemente so sehr genährt, dass sie sie nicht mehr in ihrem Schosse bergen konnte; das üppig wuchernde Ornament löste sich von dem eigentlich Baulichen, liess diesem nur die nackte Construction und die Raumverhältnisse übrig und gestaltete sich zu selbstständigen decorativen Werken, welche dann nothwendig ihre geistige Leere durch die Ausbildung bedeutsamen Bildwerks füllen mussten. Es ist wieder ein Beweis der wunderbaren inneren Einheit des gesammten geistigen Lebens, dass die Kunst vermöge ihres eigenen Entwickelungsgesetzes den Anforderungen entsprach, welche aus den sittlich-religiösen Bedürfnissen der Zeit erwuchsen.

Zu einer völligen Emancipation der Plastik und Malerei von der Architektur kam es indessen noch keinesweges; das einigende Band, welches alle bildenden Künste zusammenhielt, wurde nur erweitert, nicht zerrissen. Es ist vielmehr merkwürdig, wie nahe sie noch stehen und mit einander Schritt halten. Wenn man an Statuen und auf Bildern die Gestalten wie von übermässigem Wachsthume emporgereckt, in weicher Körperbiegung geneigt, mit langen, weichgeschwungenen Gewandfalten bedeckt sieht, glaubt man den unmittelbaren Einfluss moralischer Motive, der conventionellen Sitte, höfischer Zierlichkeit und wahren Gefühls oder angenommener Sentimentalität zu erkennen. Blickt man dann aber auf die Architektur, so findet man ganz dieselben Formgedanken; auch hier das überschlanke Aufstreben und weiche Biegen, die Vorliebe für geschweifte Linien, die Häufung

und der Parallelismus der Details. Man kann darüber in Zweifel sein, ob der architektonische Verticalismus auch die bildnerischen Gestalten ergriffen oder ob das moralisch-ästhetische Gefühl auch auf die bauliche Form eingewirkt hat, gewiss ist aber, dass die einzelnen Künste noch incht die Selbstständigkeit haben, wie in der neueren Zeit. Sie empfangen noch alle gemeinschaftlich den Einfluss des ganzen Zeitgeistes, nur dass derselbe wie früher der Architektur, so jetzt den darstellenden Künsten günstiger ist, dass er jetzt jene über ihre Gränzen hinaus und durch das Wuchern plastischer und malerischer Motive ihrem Verderben entgegen führt, wie er früher diese in den architektonischen Gränzen beschlossen hielt. Auch von dieser Beschränkung blieb noch ein Ueberrest bestehen; die darstellende Kunst fühlte sich noch nicht stark genug, den Schutz und die Leitung der Architektur zu entbehren; sie giebt ihre Gestalten nicht leicht ohne architektonische Einrahmung und sucht die natürliche Bildung geometrischen Formen zu nähern, die des Gesichts dem Oval, die des Körpers geraden, gebrochenen oder geschweiften Linien. Sie kannte noch keine andere Regel als die architektonische. Von wirklichen Naturstudien, selbst von objectiver Beobachtung ist noch überall keine Spur, Auge und Gefühl sind wohl empfänglicher für die natürliche Erscheinung, aber mehr im poetischen als im bildnerischen Sinne, mehr für moralische, und zwar naive und anmuthige Aeusserungen, als für die Körperbildung an sich. Die Künstler zeichnen ihre Gestalten nach überlieferten Regeln und Vorbildern, sie bestreben sich zwar, sie immer mehr zu beleben, aber dies geschieht nach einem unsicheren Instincte oder doch nur nach flüchtigen Wahrnehmungen. Das Traditionelle und Phantastische ist noch immer vorherrschend, das Charakteristische fast gar nicht, das Psychologische sehr wenig entwickelt. Die Gestalten haben durchweg eine Familienähnlichkeit, welche der natürlichen Mannigfaltigkeit nicht entspricht und selbst den feineren Unterschieden der Altersstufen und Geschlechter nicht gerecht wird. Der Typus der Körper ist übermässig schlank, mit schmaler Taille und weicher Biegung über den Hüften, der Kopf meist gross, die Gewänder, deren dichte Falten in langen geschwungenen Linien bis auf die nur mit den Spitzen hervorra-

genden Füsse fallen, lassen nur schwache Andeutungen des Knochenbaues erkennen, mit dessen Festigkeit jene Biegungen schwer zu vereinigen sind. Die Arme sind meistens zu kurz, die Hände lang und von absichtlicher Zierlichkeit, die Gesichter regelmässige Ovale mit kleinem Munde, feiner Nase, bald grossen runden, bald geschlitzten halbgeschlossenen Augen, deren äussere Winkel oft tiefer liegen wie die inneren. Der Ausdruck umfasst nur eine kleine Zahl verschiedener Stimmungen und Empfindungen, und ist bald übertrieben, bald schwach und unbestimmt, mehr conventionell als wahr und mehr durch die Bewegungen des Körpers als durch die Mienen des Gesichts gegeben. Die Haltung ist oft befangen und steif, die Linien sind, besonders bei der Darstellung leidenschaftlicher Gefühle, bald hart in scharfen Ecken gebrochen, bald weichlich gebogen.

Der Fortschritt der jetzigen gegen die frühere rein architektonische Kunst ist daher keineswegs ein unbedingter; die einfache Reinheit und Festigkeit der Umrisse, die Schönheit der Linien und Verhältnisse, die ruhige Harmonie der Erscheinung, welche den Statuengruppen und Wandgemälden oft ungeachtet der mangelhaften Belebung einen hohen Werth verlieh, ist nicht mehr völlig erhalten, während doch das Naturalistische noch nicht so weit ausgebildet ist, um ein modernes Auge zu befriedigen. Dazu kommt noch eine sehr viel grössere Ungleichheit der Arbeiten, welche mit der veränderten Art des Betriebes zusammenhängt. So lange die darstellende Kunst in den Klöstern, den Sitzen der Gelehrsamkeit, betrieben wurde, standen alle Künste unter sich und mit den höchsten geistigen Anschauungen der Zeit im innigsten Verkehre; auch in der vorigen Epoche, als sie schon in die Hände zünftiger Laien übergegangen waren, hatten sie doch ihre Stätte in den Bauhütten der Kathedralen oder grosser Stifter, wo die begabtesten Meister zusammentrafen und Theilnahme und Rath von den begabtesten und für die Kunst empfänglichsten Geistlichen erhielten. Dies alles hörte jetzt auf; das ausgebildete Zunftwesen lähmte den Verkehr der Meister mit den gelehrten Vertretern der Kirche und trennte die verschiedenen Kunstzweige. Können wir selbst an der Architektur wahrnehmen, wie jeder Bauhandwerker für sich und ohne genügende

Rücksicht auf das Ganze arbeitet, so waren die Meister selbstständiger Bildwerke noch mehr auf ihre Werkstätte beschränkt, wo ihnen der leitende Einfluss höher gebildeter Männer entging. Allerdings waren sie hier keineswegs vereinsamt; Meister und Gesellen arbeiteten nicht blos neben einander sondern an demselben Werke, und der Zusammenhang mit den Zunftgenossen war ein sehr enger. Allein dies war denn doch wieder ein zweideutiger Gewinn, indem es die Kunst völlig mit dem gemeinen Handwerke zusammenwarf. Die Plastik kam nicht blos an die Steinmetzen, bei denen sich durch den Einfluss der Architektur noch ein gewisses Stylgefühl erhielt, sondern auch an die Rothgiesser und Kupferschmiede, denen neben Kesseln und Braupfannen auch ein Mal ein künstlerisches Werk übertragen wurde; die Malerei wurde von den Schilderern betrieben, die ihr Hauptverdienst in Wirthshaus- oder höchstens in Wappenschildern und Fahnen fanden, und die überdies mit Glasern, Sattlern, Teppichwirkern, Fahnenschneidern und selbst mit anderen noch weniger verwandten Handwerkern zu einer Gilde verbunden waren.

Die Wirkungen dieser zünftigen Stellung bedürfen kaum weiterer Ausführung. Eine Hinneigung zu blos mechanischem, auf Gelderwerb gerichteten Betriebe, zu äusserlichen Künsteleien, selbst zu einem gewissen Zunftstolze, welcher höhere, geistige Leitung verschmähete, war davon untrennbar; auch konnte es nicht ausbleiben, dass bei der äusseren Gleichstellung der Meister sparsame und ungebildete Besteller sich an die mindestfordernden, blos handwerksmässig arbeitenden wandten, und dass auch die besseren, wahrhaft künstlerisch gestimmten im Drange der Concurrenz sich den Umständen fügten und neben Wappenschildern und ähnlicher Waare auch dem geringen Preise entsprechende Bilder in ihrer Werkstatt fertigen liessen. Eine Menge roher, selbst bei äusserer Pracht geistloser Machwerke kam daher in die Welt, von denen ungeachtet der sichtenden Wirkung der Jahrhunderte noch jetzt viele existiren. Aber dennoch war dieser gewerbliche Betrieb auf der gegenwärtigen Entwickelungsstufe nützlich und nöthig. Er machte es möglich, dem täglich wachsenden Bedürfnisse nach künstlerischer Arbeit zu

genügen und so dem erwachenden Kunstsinne die ihm nöthige Nahrung zu verschaffen, und wurde für die Kunst selbst eine Schule technischer Durchbildung und Gründlichkeit, gegen welche sowohl die vorhergehende mönchische Praxis als die Technik mancher späteren Zeiten fast dilettantisch erscheint, und ohne welche die nachherige freiere Kunst schwerlich entstehen konnte. Dem wahren Talente war der Zunftzwang ohnehin nicht hinderlich, sondern lehrte es vielmehr seine Kräfte üben und brauchen, und gab ihm dabei eine liebenswürdige Bescheidenheit, die vor willkürlicher Ueberhebung schützte und zu treuer Hingabe an die höheren Richtungen der Zeit führte. Auch blieb ihr Verdienst nicht unbemerkt; Kritik und Geschmack wuchsen und man begann unter den Handwerkern die Künstler zu erkennen und vorzuziehen. Fürsten bekleideten sie mit Hofdiensten, die Städte erwählten sie zu Ehrenämtern, und die Chronisten ahneten etwas davon, dass die Kunst ein Factor der sittlichen Entwickelung sei; sie fingen an, von der Existenz bedeutender Meister und der Stiftung ausgezeichneter Werke Notiz zu nehmen. Die Kunst war also ein nicht blos blühendes und einträgliches, sondern auch angesehenes, aber immer doch ein zünftiges Gewerbe, und ihre Werke tragen mehr oder weniger, im guten oder im bösen Sinne, das Gepräge dieses Ursprunges.

Ohne Zweifel steht jene geometrische Regelmässigkeit und typische Gleichförmigkeit, von der wir vorher sprachen, mit diesem handwerksmässigen Betriebe in einem inneren Zusammenhange; für die Unterweisung der Lehrlinge und für die Gemeinschaftlichkeit der Arbeit in den Werkstätten bedurfte man einer festeren Regel, als individuelles künstlerisches Gefühl gab. Auch gewährte diese den schwächeren Meistern einen Anhalt, der sie vor groben Verirrungen bewahrte. Allein sie hatte auch einen tieferen Grund; sie bildete eine nothwendige Bedingung der Kunst auf ihrem jetzigen Standpunkte und wurde für die begabteren Meister theils eine nützliche äussere Schranke, theils geradezu ein Mittel des Ausdruckes. Die noch unbestimmten, suchenden und ahnenden Regungen des erwachenden Gefühls bedurften zu ihrer künstlerischen Aeusserung des Gegensatzes einer fest ausgeprägten, wiederkehrenden Form, und die Be-

standtheile derselben, die architektonische Haltung, die strenge, fast geometrische Linienführung, die typische Gleichheit der Gestalten gewannen jetzt bei der besseren körperlichen Durchbildung derselben und neben den Zügen freieren Gefühls eine neue positive Bedeutung, indem auch sie auf Freiheit zu beruhen und der Ausdruck einer durchgehenden demüthig frommen Stimmung zu sein schienen.

Auch eine andere Schwäche dieser Epoche, die unvollkommene Kenntniss der Natur, gehörte zu den Beschränkungen, welche unter der Hand der besseren Meister Vorzüge wurden; denn nur dadurch wurde es ihnen möglich, den Gefühlsausdruck, nach welchem sie strebten, so stark und ungetrübt zu geben, wie sie selbst ihn empfanden. Schon die vorherrschende typische Körperbildung war durch den Einfluss der allgemeinen Stimmung so festgestellt, dass sie jenen Gefühlsausdruck begünstigte. Die Aehnlichkeit der Gestalten unter einander, das reine Oval der Gesichter, die Zartheit ihrer Theile, die ungewöhnliche Schlankheit der Körper, das weiche Biegen und Neigen, alles dies dient dazu, uns in eine ideale Welt zu versetzen, wo die Schwere des Materiellen nicht so drückt wie auf der Erde, und die trennende Eigenartigkeit geringer, die Empfindung wärmer, liebevoller, hingebender ist. Diese Stimmung theilt sich dem Beschauer mit und macht ihn empfänglich für die feineren Andeutungen des Künstlers, durch welche er in seinen einzelnen Gestalten die verschiedenen Steigerungen und Nüancen verwandter Gefühle, religiöse Sehnsucht, Innigkeit, Andacht, Zärtlichkeit, anmuthige Naivetät oder ritterliche Eleganz und Kühnheit auszudrücken sucht. Auch auf höheren Stufen der Kunst kommt es vor, dass gewisse, der herrschenden Stimmung zusagende Körperbildungen immer wiederkehren, und wir sind dann geneigt, dies Verfahren, weil es der Mannigfaltigkeit der Natur nicht entspricht, als Manier zu tadeln. Aber dieser Tadel setzt voraus, dass die Künstler aus Willkür oder Bequemlichkeit von der Natur abweichen, dass sie also nicht blos die objective, sondern die subjective Wahrheit verletzen. Hier dagegen auf der Stufe naiver Kunstübung ist eine solche typische Auffassung die natürliche Aeusserung einfacher Zustände, wo nur wenige gleich-

artige Empfindungen die Gemüther erregen, und namentlich einer religiös bewegten Zeit, wo alle Gefühle den Ausdruck frommer Hingebung annehmen. Für eine solche Zeit erlangt dann die Kunst durch jene typische Bildung den grossen Vorzug höchster Einheit des Körperlichen und Geistigen. Der Körper hat keine selbstständige Bedeutung, die Seele schaut nicht blos an einzelnen Stellen aus ihrer körperlichen Hülle heraus, sondern durchleuchtet sie ganz. Selbst die Mängel und Unvollkommenheiten verlieren dadurch ihr Anstössiges, weil sie mit dem Bestreben des Künstlers nach recht innigem Ausdrucke zusammenhängen, uns die Wärme des andächtigen Gefühls versinnlichen und in gewissem Grade dazu beitragen, die Unterordnung des Körperlichen unter das Seelische auszudrücken. Man kann darin vielleicht eine Verwandtschaft mit der asketischen Auffassung des früheren Mittelalters im Gegensatze gegen die derbere und freiere Haltung des dreizehnten Jahrhunderts finden *), und allerdings hatte die religiöse Stimmung, wie wir an den Mystikern gesehen haben, wieder mehr eine asketische Färbung. Aber im Leben wie in der Kunst ist doch der gewaltige Unterschied dieser neueren Asketik von der früheren nicht zu verkennen, dass der Körper jetzt nicht einem äusserlichen Gesetze, sondern nur dem eigenen Gefühle dienstbar gemacht, gewissermassen durch dasselbe verklärt wird; wo dort Zwang, ist hier Freiheit. Während daher jene ältere Kunst sich im Schreckenden gefiel, ist die jetzige ganz von dem Streben auf höchste, überirdische Schönheit, auf Anmuth und Liebreiz erfüllt; sie mögte uns in ein Reich der Liebe und Freude, in ein Paradies führen, wo das sehnende Herz nur Liebenswerthes, Reines und Heiliges findet, wo es sich ohne Rückhalt öffnet, wo alles Hässliche und Feindliche verschwunden ist, alles Spröde und Kalte schmilzt und die Spuren menschlicher Schwäche und Unvollkommenheit nur dazu dienen, durch ihren Gegensatz die Wonne himmlischer Seligkeit zu erhöhen. Und dies gelingt den besseren Meistern dieser

*) Darauf beruhete es, wenn man vor Jahren bei der Entdeckung der Kölner Schule ihr den Namen der „byzantinisch-niederrheinischen“ gab, den jetzt Niemand vertheidigen wird. Man dachte bei dem Worte byzantinisch nur an das Asketische, von dem man hier einen Anklang fand.

Epoche trotz ihrer typischen Einförmigkeit und mangelhaften Körperkenntniss so sehr, dass wir nicht nur ihre Intentionen vollkommen verstehen, sondern selbst anerkennen müssen, dass Seelenreinheit und Milde, inbrünstige Andacht und Liebeswärme, Demuth und Unschuld nicht leicht eindringlicher und liebenswerther dargestellt sind, als bei ihnen. Sie gaben, was sie besassen und was andere weiter geförderte Zeiten ihnen neidlos zugestehen müssen, die Wärme des ersten Eindruckes, die Frische jugendlicher Empfindung; sie vergegenwärtigen uns Zustände, in die wir uns träumend versetzen möchten, wo das Gemüth mit kindlicher Gläubigkeit und freier Liebe an dem Uebersinnlichen hängt und, noch nicht durch Erfahrung abgehärtet und erkaltet, sich ganz ohne Rückhalt hingiebt. Vermöge dieser liebeswarmen Hingebungsfähigkeit ist denn auch diese Kunst keineswegs weltfeindlich; sie möchte uns die Freuden des Himmels vergegenwärtigen, aber sie braucht dazu die Züge irdischer Anmuth. Daher bemerken wir trotz der idealen Richtung allmälige, aber stetige Fortschritte des Naturalistischen; die Zeichnung der Körper wird richtiger, der Ausdruck feiner, die Gewandbehandlung lässt den Knochenbau deutlicher erkennen, eine Fülle naiver Wahrnehmungen tritt uns entgegen. Aber immer doch blieben es flüchtige Beobachtungen, die sich nur auf die herrschenden Ideen und auf Mittel für den Ausdruck derselben, niemals auf objective Wahrheit bezogen. Auch erstreckten sie sich nicht weiter als auf die menschliche Gestalt; Thiere behielten die heraldische, Bäume noch lange die pilzartige Form, an landschaftlichen Zusammenhang dachte man noch nicht, die Gemälde haben durchweg den goldenen oder einfarbigen, Miniaturen den tapetenartigen Hintergrund, und erst am Ende der Epoche mehren sich die Andeutungen der Umgebungen oder des Himmels, und zwar auch da fast nur in den Miniaturen, während die höheren Zweige der Malerei noch immer an architektonisch strenger Anordnung festhielten.

Gehen wir zur Betrachtung der einzelnen Künste über, so finden wir zunächst die Sculptur, vermöge der erstaunenswerthen Fertigkeit des Meissels, welche die Steinmetzen im Dienste der Baukunst erworben hatten, in rastlosester Thätigkeit. An

den kolossalen Münstern der vorigen Epoche war noch mancher Baldachin ohne Statue, manches Bogenfeld ohne Relief geblieben, deren Beschaffung der jetzigen Pietät überlassen war. Dazu kamen die neuen Portalanlagen mit ihrem reicheren Schmucke, dann aber auch kleinere Stiftungen, wie sie der neue Zeitgeist hervorrief, Madonnenbilder an den Häusern, deren einsame Lampe Nachts die Frömmigkeit der schlafenden Bewohner bezeugte und dem verspäteten Bürger die Wohlthat spärlicher Beleuchtung bot, Betsäulen an den Landstrassen, die nie ohne Statuen blieben, und Aehnliches. Auch der Luxus der Grabmäler war gesteigert, einfache Grabsteine mit lebensgrossen Gestalten wurden jetzt auch von den Familien wohlhabender Bürger gefordert, während Fürsten und mächtige Ritter auf reicheren Schmuck, etwa auf den erhöheten Sarkophag mit umgebendem Trauergefolge, Anspruch machten. Dazu kam, dass auch die weltlichen Anlagen, Schlösser, Rathhäuser, Brunnen der Marktplätze, jetzt reicher geschmückt wurden, nicht mehr mit sparsamen Heiligenbildern, sondern mit zahlreichen Gruppen weltlicher Helden, wie sie die scholastische Bildung aus geschichtlichen oder poetischen Ueberlieferungen zusammengestellt hatte, oder mit allegorischen Figuren als Vorbildern weltlicher Tugenden. Mehr noch als die Sculptur im Grossen wurden kleinere plastische Arbeiten verlangt. Von dem Luxus des Silbergeschirres, von dem Goldgeschmeide der Tracht, mit dem man sich nach dem Ausdrucke eines gleichzeitigen Schriftstellers bepanzerte, habe ich schon gesprochen. Man wollte künstlerische Zierde an allem Hausgeräth, an Truhen, Sesseln, an den Wagen der vornehmen Damen; man legte mehr Werth auf die Eleganz der Form, als auf Bequemlichkeit, man betrachtete auch hier die Ausgabe für Arbeit als eine Kapitalanlage, da auch diese Mobilien sich durch viele Generationen vererbten und die Gewohnheit wechselnder Mode sich noch nicht bis hieher erstreckte. Für feinere Aufgaben diente die zarte, aber kostspielige Technik der Elfenbeinsculptur, theils mit religiösem Inhalt zu Reisealtärchen oder zu kleinen Heiligenbildern, welche in den Gemächern vornehmer Herren und Damen aufgestellt werden sollten, oder auch durch Zusammensetzung vieler Stücke zu kirchlichen Altar-



Elfenbein im Museum zu Berlin.

werken, mehr aber noch für Luxusgegenstände, Salbendosen, Schmuckkästchen, kleine Diptychen, welche zu Geschenken, namentlich zu Hochzeitsgeschenken bestimmt, und daher mit Darstellungen von Liebesscenen, Allegorien, ja selbst bei grösseren Gefässen von ganzen Ritterromanen geschmückt waren *). Grosse Tiefe des Ausdruckes darf man bei diesen kleinen Prunkarbeiten nicht suchen; sie wurden, wie schon die häufigen Wiederholungen beweisen **), nicht von erfindenden Künstlern, sondern von geschickten Nachahmern verfertigt. Auch würden sie durch eine ernstere Auffassung den Umgebungen nicht entsprochen haben, für welche sie bestimmt waren. Sie behandeln daher alle Gegenstände, auch die religiösen, nur im Tone der damaligen vornehmen Welt, leicht, anmuthig, sanft und einschmeichelnd, geben aber von demselben durch ihre reine und graziöse Heiterkeit eine ganz günstige Vorstellung.

*) Solche Schmuckkästchen sind später, als man die Bedeutung ihrer profanen Darstellung nicht mehr verstand, auch wohl als Reliquienbehälter in Kirchenschätze gelangt; z. B. einer in die sogenannte goldene Kammer von St. Ursula in Köln. Abbildungen solcher weltlichen Elfenbeintäfelchen unter Anderen bei Müller, Beiträge II, Taf. 14 (aus dem Museum zu Darmstadt). Vergl. auch v. d. Hagen, über „Minnekästchen", im Bildersaal altdeutscher Dichter (1856), S. 46, 81, 86.

**) Im Museum zu Berlin sind z. B. vier Täfelchen mit der Anbetung der Könige, augenscheinlich nach derselben Zeichnung, aber von sehr verschiedenen Händen, auch mit kleinen, meist durch die verschiedene Grösse der Elfenbeinstücke bedingten Abweichungen.

In der Goldschmiedekunst trat in dieser Epoche insofern eine nicht unbedeutende Veränderung ein, als sie sich endlich entschloss, die romanischen Formen, welche sie bisher noch theilweise beibehalten hatte, völlig aufzugeben und der allgemeinen Vorliebe für gothische Architektur zu huldigen. Man kann nicht behaupten, dass dies unbedingt zu ihrem Vortheil ausfiel. Der romanische Styl ist allgemeiner, auf jedes Material gleich anwendbar, einfacher in der Zeichnung und doch wieder des grössten Reichthums fähig; der gothische trägt dagegen das entschiedene Gepräge des Steinbaues und giebt kein anderes Princip der Formbildung, als das architektonischer Construction. Er beschränkte daher die Freiheit des Goldarbeiters, entzog ihm eine Menge decorativer Mittel und liess ihm nur die Nachahmung architektonischer Details. Grössere Werke, besonders das Kirchengeräth, nahmen daher nun so viel wie möglich die Gestalt gothischer Gebäude an; die grossen Reliquienkisten wurden zu Kathedralen in Miniatur mit Kreuz- und Seitenschiffen, kleinere Geräthe des geringen Umfanges halber meist thurmartig gebildet, aber auch sie immer so viel wie möglich von dem leichten Strebewerk freistehender, mit Fialen bekrönter, durch Bögen mit dem Hauptkörper des Gefässes verbundener Pfeiler begleitet und mit Nachahmungen des Fenstermaasswerks verziert. Da man den Reichthum der Details, der in der Architektur selbst auf grosse Dimensionen vertheilt ist, nicht aufgeben wollte, hatte die Kunst des Goldschmidts Gelegenheit, sich in überaus feiner und minutiöser Behandlung zu zeigen, die dann freilich aber auch viele scharfe Ecken und dünne Spitzen gab und den Sinn im Gegensatze zu der einfachen Rundung und der vollen geschlossenen Form romanischer Gefässe ausschliesslich an das Künstliche, Complicirte und Durchbrochene gewöhnte. Diese Richtung erhielt eine Unterstützung dadurch, dass sie für eine Gattung kirchlicher Gefässe, welche erst jetzt in Aufnahme kam und ein Gegenstand von besonderer Wichtigkeit wurde, höchst passend war, nämlich für die Monstranzen. Man darf annehmen, dass sie erst einige Zeit nach dem Jahre 1311 üblich wurden, wo Clemens V. das bereits im dreizehnten Jahrhundert in einigen Gegenden gefeierte, von Urban IV. genehmigte Frohnleichnamsfest für die ganze la-

teinische Christenheit vorschrieb; die frühesten Beispiele, die wir haben, gehören erst der Mitte des Jahrhunderts an. Jedenfalls hängt ihre Entstehung mit der wachsenden Verehrung der geweiheten Hostie zusammen, welche, als eine Folge der Lehre von der Wandelung, die Veranlassung zu jenem bedeutsamen Feste gewesen war. Man brauchte nun ein Gefäss, welches den Leib des Herrn zugleich in würdiger Weise bewahrte, und doch gestattete, ihn bei Umzügen oder vom Altare den Gläubigen zu besonderer Verehrung zu zeigen. Die romanische Kunst mit ihren verhüllenden Formen war dazu nicht geeignet, der gothische Styl wie dazu geschaffen; die Entwickelung des Cultus und die der Kunst, obgleich jede durch eigene, innere Gesetze bedingt, trafen also, wie so oft, fast wunderbar zusammen. Ein Thürmchen im Sinne des reichen gothischen Styls, welches das Glasgefäss der Hostie umgab, an seiner Spitze etwa durch die Statuette der Jungfrau mit dem Kinde oder durch die Kreuzigung geschmückt, dann zu zwei Seiten von Strebepfeilern oder kleineren, durch Bögen verbundenen Thürmchen begleitet, dies alles auf einen zum Halten und Emporheben geeigneten Fuss gestellt, entsprach aufs Glänzendste den Zwecken dieser neuen Andacht*). Je mehr dieselbe wuchs, desto reicher, desto luftiger musste dieses kleine Bauwerk aufsteigen, desto mehr mussten aber auch die anderen Altargeräthe ihm nachstreben, so dass ähnliche architektonische Formen auch für sie nothwendig wurden. Für kleinere Schmucksachen waren diese nun zwar nicht anwendbar, wohl aber hatte die Neigung für feinere Form und scharfe eckige Bildung auch auf sie einen entscheidenden Einfluss.

In Beziehung auf die Gestaltung der Figuren, bei der natürlich diese kleineren Kunstzweige ganz der höheren Plastik folgen und daher mit ihr gemeinsam zu betrachten sind, sind gewisse Fortschritte nicht zu verkennen. Die Züge werden lebendiger, die Bewegungen freier und anmuthiger, der Ausdruck milder, das Verständniss des Körpers wächst anhaltend, wenn auch langsam. Die Sculptur konnte sich nicht mit der blos andeutenden Behandlung der Form begnügen, ihre Technik selbst

*) Eine ausgezeichnet schöne Monstranz aus Kempen publicirt neuerdings Dr. Ernst aus'm Werth im zweiten Bande seiner rheinischen Bildwerke.

deckte die Widersprüche derselben auf und gab Erfahrungen und Anschauungen, welche auch der Malerei zu Gute kamen. Aber für die Plastik selbst waren diese Fortschritte zunächst nur ein zweideutiges Geschenk; was sie im Einzelnen an richtiger Form und an Lebenswahrheit gewann, verlor sie an stylmässiger Haltung. Mit den künstlerischen Traditionen der vorigen Epoche liess sich dieser beginnende Naturalismus nicht vereinigen, und die Motive, für welche die Gegenwart Sinn und Auge hatte und welche sie aus der Natur aufnahm, waren malerische, nicht plastische. Die Plastik ist auf eine gesunde Aeusserlichkeit angewiesen, nicht auf Verhältnisse wie die gegenwärtigen, wo das Gemüth bei der Auflösung der allgemeinen Bande in seiner Innerlichkeit Rettung sucht. Ueberschwengliche Empfindung, sehnsüchtige Hingebung, verschmelzende Liebe vermag sie nicht auszudrücken, ihre feste Form giebt diesen gesteigerten Gefühlen den Charakter des Bleibenden und Körperlichen, durch den sie entweder eine sinnliche Trübung erleiden oder als Affectation, als unwahres Festhalten einer vorübergehenden Stimmung erscheinen. Grade in der Sculptur erinnert daher die übermässige Schlankheit, die weichliche Biegung der Körper, die gesuchte Haltung der Hände, die süssliche Neigung des Kopfes mehr an höfische Uebertreibung ritterlicher Sitte, als an die wahre Liebeswärme und Innigkeit, die sich auf religiösem Gebiete und im Volke so schön und liebenswerth äusserte. Das wachsende Naturverständniss milderte nun zwar diese Uebertreibungen, wirkte aber in anderer Beziehung stylistisch verwirrend, weil es mehr auf das Portraitartige und Zufällige, als auf das Gesetzliche der Natur, mehr auf weiche, als auf kräftige Aeusserungen gerichtet war.

Dies hing damit zusammen, dass die Stimmung der Zeit die Plastik auch in Beziehung auf ihre Gegenstände beschränkte. Die symbolische Denkweise der vorigen Epoche, welche Natur und Offenbarung, so weit sie sie verstand, in grossartigem Ueberblicke umfasste, hatte in ihren tiefsinnigen, wenn auch scholastisch-abstracten Aufgaben den Bildnern vielfache poetische Anregungen und die Gelegenheit zu mannigfaltigen Charakterbildungen gegeben; die jetzige Religiosität, indem sie sich mehr und mehr von dem gelehrten Wissen schied, verlangte von der

Kunst nur die schon typisch ausgeprägten Gestalten unmittelbarer Andacht und auch bei diesen nur die Erregung frommer und besonders sanfter, beruhigender Gefühle. Die Gelegenheit zur Ausbildung neuer Charaktere und Gedanken war also der Kunst so gut wie entzogen, und selbst unter den hergebrachten Gestalten des Glaubens war sie vorzugsweise, ja fast ausschliesslich auf das Weiche, Zarte, Weibliche angewiesen. Die Gestalt der jungfräulichen Gottesmutter war so sehr das höchste Ziel der Kunst, dass alles Andre sich ihr unterordnete, möglichst ihr entsprechend gestimmt sein musste. Für die Malerei war dies nicht im gleichen Grade nachtheilig; sie konnte sich freier bewegen, entweder die Vorstellung himmlischer Freude und Seligkeit weiter ausbilden, welche sich zwar an den Begriff der milden, schönen Gnadenspenderin knüpfte, aber in der sie doch nur der Mittelpunkt, nicht alles in allem war, oder das ebenfalls weibliche Element des weichen, in Rührung auflösenden Schmerzes tiefer erfassen, die Gestalt des leidenden Erlösers mehr in die Mitte rücken. Die Plastik war zu dieser Tiefe des Gefühlsausdruckes noch nicht reif und musste sich begnügen, jene weichen herrschenden Gefühle an den ruhigen Gestalten und besonders an der Gestalt der Jungfrau immer stärker und befriedigender auszudrücken. Diese Einförmigkeit der Aufgaben war nun zwar nicht völlig so nachtheilig, wie es der Ungeduld unserer Tage erscheint; sie schärfte vielmehr den Blick und lehrte die Künstler in diesem engen Kreise immer mehr in die Tiefe zu gehen, wie denn wirklich einige dieser Madonnen von ausserordentlicher Schönheit sind. Aber in Verbindung mit der zünftigen Stellung der Kunst führte sie doch dahin, sie gegen die günstige Einwirkung neuer Gedanken zu verschliessen und in einer untergeordneten Sphäre festzuhalten. Dazu kam denn endlich, dass die Sculptur bei ihrem engen Zusammenhange mit der Baukunst auch durch ihren Verfall litt und den Sinn für die Schönheit der Linien und Verhältnisse, für Massen und Beleuchtung, für die Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze mehr und mehr einbüsste.

Indessen traten diese Mängel doch hauptsächlich nur bei grösseren Statuen, welche auf architektonische und religiöse Würde und Feierlichkeit Anspruch machen, hervor, während an

kleineren Gestalten und Reliefs weltlichen oder doch minder ernsten Inhalts die Fortschritte der neuen Zeit, das frische Naturgefühl, die weiche freundliche Stimmung sich oft recht anmuthig und anziehend äussern. Dies gilt zunächst von den Elfenbeinarbeiten, deren zartes Material und saubere sorgfältige Technik sie dazu eignete, dann aber mit einer mehr populären und kräftigen Wirkung bei der jetzt erst recht in Aufnahme kommenden Holzsculptur. In romanischer Zeit hatte man dies wohlfeile und leicht zu bearbeitende Material häufig zu grösseren Sculpturen angewendet; hölzerne Darstellungen des Gekreuzigten in kolossaler Grösse und von strengem Charakter haben sich noch ziemlich oft erhalten. Da man im Innern der Kirchen alle Sculpturen bemalte, kam es auf das Material nicht an. In der Blüthezeit des gothischen Styls hörte dies auf; ohne Zweifel weil die Steinmetzen geübte und rasche Bildner waren, während die Holzsculptur zum Gewerbe der Tafelmaler gehörte*), das damals noch auf einer sehr niedrigen Stufe stand. In der gegenwärtigen Epoche änderte sich dies. Die zünftigen Malermeister wurden zu bedeutenden Künstlern und ihre Altarwerke prangten neben den Gemälden auch mit Statuen, welche dem Geschmacke der Zeitgenossen mehr zusagten, wie die der Steinmetzen. Die technische Behandlung der Schnitzwerke hing aufs Engste mit der Malerei zusammen; wie die Bildtafeln wurden auch sie, ehe man Farbe und Vergoldung auftrug, mit Gyps überzogen; sie nahmen also an allen Fortschritten der Malerei Theil und leuchteten in einer Farbentiefe, welche die matte und allgemeinere Färbung der Steinbilder weit übertraf. Noch wichtiger war aber, dass derselbe Gypsüberzug auch eine höhere plastische Vollendung gab. Schon das Holz an sich war ein viel fügsamerer Stoff wie der spröde Stein, konnte nun der Bildner vermöge des noch bildsameren Gypses die wenigen Härten, welche unter dem Messer des Schnitzers stehen geblieben waren, ausgleichen, und endlich diesen weichen Formen noch durch Farbe zu Hülfe kommen, so war eine Technik entstanden, welche die Stimmungen, die man jetzt liebte, eindringlicher aussprechen konnte, als irgend eine andere. Es ist daher begreiflich, dass die Gunst des Zeitalters

*) Vergl. Band V, S. 682.

sich ihr zuwandte und sich bis in das sechszehnte Jahrhundert steigend erhielt. Ungeachtet ihrer engen Verwandtschaft mit den beiden Schwesterkünsten finden wir sie indessen nicht völlig im Anschlusse an dieselbe; ihre frühesten und ausgezeichnetsten Leistungen kommen vielmehr im nördlichen Deutschland und zwar in den Ländern des Ziegelbaues vor, wo Steinplastik fast gar nicht geübt wurde und die Malerei wenigstens keine Schule bildete, während in den Ländern, wo die Steinsculptur geblühet hatte, die Malerei selbstständig und mit geringer Verwendung plastischen Beiwerks auftrat. Allein später verbreitete sich jene Vorliebe über ganz Deutschland, freilich zum Theil erst in einer Zeit, wo diese Plastik, von der realistisch gewordenen Malerei fortgerissen, in den Altarschreinen grosse, figurenreiche, vertiefte Compositionen mit landschaftlichen und humoristischen Motiven darzustellen versuchte, und darüber in äusserste Styllosigkeit verfiel. In der gegenwärtigen Epoche aber, wo die Malerei selbst noch eine statuarische Haltung beobachtete und die plastische Ausführung ihrer schüchternen Zeichnung Kraft und Bestimmtheit verlieh, entstanden grade durch diese Verbindung Werke von grosser idealer Schönheit, die oft den besten Gemälden würdig zur Seite stehen.

Unter den einzelnen Aufgaben der Sculptur verdienen die Grabsteine als eine besonders häufige und für die Stylentwickelung wichtige Gattung eine nähere Erwähnung. Grosse Mannigfaltigkeit war dem Bildner dabei nicht gestattet, die Sitte forderte vielmehr gewöhnlich, dass der Verstorbene in ruhiger Haltung und zwar, je nachdem die Platte auf der Erde oder auf einem Postamente liegen oder in der Wand eingemauert werden sollte, liegend oder stehend dargestellt werde, im ersten häufigeren Falle das Haupt auf Kissen und die Füsse auf Thieren ruhend, immer aber völlig in der Vorderansicht, und (wenigstens auf dem Continent) mit parallel ausgestreckten Beinen, ganz bekleidet, mit geöffneten Augen, aber mit keinem anderen Ausdrucke als dem frommer Ergebung. Nur in der Haltung der Arme finden sich charakteristische Veränderungen, Bischöfe und Aebte tragen gewöhnlich in einer der beiden Hände den Hirtenstab, das Zeichen ihrer Würde, während die andere entweder segnend erhoben ist

oder die Schrift hält; Ritter halten meist ihre Waffen, Helm, Schwert oder Schild, oder lassen die eine Hand auf der Brust ruhen; für Frauen und Bürger ist die Form des Gebetes mit auf der Brust gefalteten Händen die beliebteste, doch kommen auch andere vor. Eine bewegte Haltung des Bestatteten, wie im zwölften und dreizehnten Jahrhundert wäre gegen das Anstandsgefühl der Zeit gewesen und die Erfindung anderer Stellungen, etwa der des Kniens, war noch nicht gemacht und würde ebenfalls dem Gefühle der Zeit nicht entsprochen haben. Aber ungeachtet dieser Einförmigkeit wurde die Grabsculptur eine wichtige Schule der Kunst, indem sie im Gegensatze gegen die Ueberschwenglichkeit des Gefühlsausdruckes und die damit verbundene von der Natur abweichende Formbildung hier auf schlichte Naturtreue hinwies. Eine Stelle des Chronisten Ottokar von Hornek ist in dieser Hinsicht sehr belehrend. Er erzählt nämlich*) von einem Meister, welchem Rudolph von Habsburg noch bei seinem Leben die Anfertigung seines im Dome zu Speyer aufzustellenden Denkmals übertragen habe. Derselbe habe sich die Züge des Kaisers so eingeprägt, dass er selbst die Runzeln aufzählen können. Da nun aber der Kaiser immer älter geworden und er erfahren habe, dass die Runzeln sich gemehrt hätten, sei er demselben nach dem Elsass, wo er sich befand, nachgereist, habe ihn genau angesehen und demnächst das Fehlende auf dem Bilde nachgetragen. Das Grabmal ist bekanntlich zerstört; der Chronist aber, obgleich er versichert, dass keiner je ein Bild gesehen habe, das einem Manne so geglichen, missbilligt diese übertriebene Genauigkeit und nennt sie „einen albernen Sitt". Wir sehen also schon im dreizehnten Jahrhundert einen Anspruch auf Naturähnlichkeit, die aber in höchst kleinlicher Weise aufgefasst und mit sehr unvollkommenen Mitteln, durch blosses Anschauen und mit Hülfe des Gedächtnisses, erstrebt wird. Im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts wachsen nun zwar sowohl die Anforderungen der Künstler als ihre Fähigkeit zu natürlicher Individualisirung, zugleich wird aber auch die Sitte immer steifer und conventioneller und fordert an den Grabbildern der Vornehmen immer unerlässlicher eine strenge abgemessene Haltung und

*) Petz, Script. rer. Austr. Vol. VIII.

die genaue Beobachtung der modischen Tracht mit ihrem steifen enganliegenden Schnitte, mit der immer gleichen Behandlung des Haares in conventioneller Locke, mit allen kleinlichen Details und den Andeutungen des Ranges und des Reichthums. Der Naturalismus blieb daher noch immer ein sehr beschränkter, und nahm die Richtung nicht sowohl auf lebendige Auffassung, als auf eine Nachahmung von Einzelnheiten, welche der Gestalt den Charakter des Schwächlichen und Spiessbürgerlichen geben musste. Dazu kam denn noch, dass, während man im dreizehnten Jahrhundert die Gestalt einfach auf die Fläche des Steines legte, jetzt eine architektonische Einrahmung, wo möglich durch eine vollständige, von Fialen flankirte Arcade für anständig galt, welche dann mit ihrer schlanken Haltung auch die Figur in die Höhe trieb. Eine durchgeführte charakteristische Auffassung findet man daher auf den Grabsteinen reifer und bedeutender Männer selten, den meisten bleibt nur das Verdienst einer ehr-



Aus N. D. zu Chalons-sur-Marne.

baren ruhigen Haltung. Besser sind die Grabbilder jugendlicher Ritter in ihrer schlanken Tracht und besonders die der Frauen, welche oft eine grosse rührende Anmuth und Innigkeit des Ausdruckes haben. Nach dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts überwindet endlich der Naturalismus die Schranken, welche ihn beengten und wir finden nun auch männliche Grabgestalten oft sehr würdig und stylvoll ausgeführt.

Anschliessend an die plastischen Grabmäler ist hier auch der gravirten Grabplatten in Stein oder Metall zu gedenken, welche, obgleich schon früher vorgekommen, in dieser Epoche besonders beliebt und kunstreich hergestellt wurden. Steinplatten dieser Art finden sich in allen Ländern und sind gewöhnlich einfach behandelt, indem sie die lebensgrosse Gestalt des Verstorbenen, auch hier in voller Vorderansicht, meistens in architektonischer Einrahmung, auch wohl mit Engeln, Evangelistenzeichen und anderen Nebenfiguren, zeigen, aber alles in blossen Umrissen, ohne Schattirung mit leichten, kühnen Strichen gezeichnet. Man muss dabei die grosse Handfestigkeit und selbst das feine Gefühl dieser Meister bewundern, mit dem sie durch leise Modulationen die Linie zu beleben und den Ausdruck hervorzubringen wussten, welcher bei Frauen oft sehr zart, bei ritterlichen Gestalten kräftig und offen zu sein pflegt *).

Sehr viel kunstreicher und schöner sind aber die gravirten Metallplatten, auf welchen die Zeichnung gewöhnlich mit einem dunkeln Harze ausgefüllt sich von dem helleren Grunde des Kupfers oder Messings absetzt, zuweilen aber auch Buchstaben und Wappenzeichen ausgespart und in der Farbe des

*) Vergl. bei Didron, Annales archeol. III, 284, die grössere Zeichnung der nebenstehenden Abbildung einer Platte aus N. D. in Châlons vom Jahr 1338, und bei Kugler kl. Schr. II, 633, eine solche Steinplatte aus d. Dome zu Upsala v. J. 1328. Diese letzte ist wahrscheinlich die Arbeit eines Deutschen. Bei uns sind sie häufig, doch selten publicirt. Ich nenne beispielsweise als sehr frühe und schöne Arbeiten dieser Art die Grabsteine des Ritters Joh. v. Meyendorf († 1303) in der Kirche zu Jerichow, des Markgrafen Conrad v. Brandenburg († 1304) im Dome zu Stendal, und das sehr reizende Frauenbild einer Aleydis (denn nur dieser Name ist von der Inschrift erhalten) in der Jacobikirche daselbst. Vergl. die Abbildung einer solchen Steinplatte aus Pommern in Kugler's kl. Schr. I, S. 833.

Metalls gelassen sind, während der Grund rings herum vertieft und farbig gefüllt war*). Auf dem Continent bestehen diese Gräber meist aus einer grossen, das ganze Grab bedeckenden Platte, auf welcher der oder die Bestatteten**) in ganzer lebensgrosser Gestalt unter einer reichen gothischen Architektur liegen, die mit vielen Statuetten, und innerhalb welcher der Grund mit Arabesken und Teppichmustern verziert ist, so dass keine Stelle leer und bedeutungslos bleibt. In England dagegen, wo solche Messinggräber (brasses) vom vierzehnten bis zum sechszehnten und selbst siebenzehnten Jahrhundert sehr beliebt waren***), sind die einzelnen Theile, also die Figur des Verstorbenen, die etwanigen Nebenfiguren, Wappen, Spruchbänder, die Architektur, als einzelne Messingstücke geschnitten und gravirt und so in eine Steinplatte eingelegt. Man weiss, dass in England solche Tafeln von Messing erst seit dem Jahre 1639 fabricirt sind, während man sie bis dahin unter dem Namen „Kölnischer Platten" (Cullen plates) von dem Festlande, also wohl ursprünglich aus Deutschland, später vielleicht aus Flandern bezog†), und dies mochte

*) Hierauf wird der Unterschied zwischen Messingschnitt und Messingstich, welchen Dr. Lisch im D. K. Bl. 1851, S. 21 aufstellt, zu reduciren sein. Vergl. über die durch diese Behauptung hervorgerufene Controverse Kugler kl. Schr. I, 786, II, 601, 631, und Dr. Lisch im D. K. Bl. 1852, S. 366.

**) Es scheint fast, dass man aus ökonomischen Gründen solche Platten gern für zwei Personen brauchte. Im Dome zu Schwerin hat nicht blos der 1347 verstorbene Bischof seinen Vorgänger († 1339), sondern auch der 1375 verstorbene einen schon 1314 verschiedenen, der freilich aus demselben Hause (von Bülow) war, aufgenommen, und im Dome zu Lübeck finden wir wieder zwei Bischöfe von 1317 und 1350 zusammen.

***) Wegen ihrer Wichtigkeit für Kostümkunde und Genealogie sind sie auch ein Lieblingsgegenstand der brittischen Archäologen geworden und zahlreich publicirt. So Cotman, Sepulchral brasses in Norfolk and Suffolk, 1839, 2 Vol. gr. 4. — Franklin Hudson, the brasses of Northamptonshire 1852. — Charles Boutell, Monumental brasses and slaps, 1847, und Derselbe, the monumental brasses of England, 1849. Eine möglichst vollständige Uebersicht giebt das Manual of mon. brasses by the Oxford arch. Society. Endlich Waller's Sepulchral brasses.

†) Bemerkenswerth ist eine von Lisch im D. K. Bl. 1852, S. 370 mitgetheilte Stelle aus dem Testamente eines Lübecker Rathsherrn vom J. 1365... poni facient super meum sepulcrum unum Flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funeralem. Dass auch die „gute Zeichnung",

jene Art der Verwendung empfehlen. Bei diesen eingelegten Stücken ist dann die Gravirung meistens in England selbst gefertigt*). Dagegen sind die wenigen vollständigen Platten, welche sich dort finden, von so abweichendem Style, dass sie (selbst nach dem Urtheile der Engländer) im Auslande gearbeitet sein müssen**). Wo dies geschehen, steht noch nicht fest. Die englischen Archäologen haben zum Theil auf Frankreich, namentlich auf Limoges, als eine der Metallarbeit kundige Gegend, zum Theil auf Flandern geschlossen, indem man auf der Kehrseite englischer Platten niederdeutsche Inschriften gefunden hat***). Wirklich sind in beiden Ländern solche Platten und zwar vollständig deckende nicht selten, in Frankreich z. B. in Notre-Dame von Paris, Sens, Beauvais und an vielen anderen Orten, auch im Süden†), in Belgien z. B. in der Kathedrale und in St. Pierre in Brügge, und englische Reisende wollen eine

welche der Testator verlangt, in Flandern ausgeführt sein solle, folgt aus diesen Worten keineswegs, wohl aber, dass die besten Platten in Lübeck von daher bezogen wurden, was um so wichtiger ist, weil Lübeck reicher an solchen Platten ist, als irgend ein anderer Ort, und man mithin ohne dieses Zeugniss sie hier fabricirt glauben würde.

*) Die englischen Archäologen selbst sind sehr geneigt, alle besser gearbeiteten Platten für fremde, namentlich für französische Arbeit zu halten, indessen scheinen mir die Platten, bei welchen Boutell, Monumental brasses S. 20, und Glossary pag. 64 (vergl. Stothard Sepulchral effigies Taf. 54) dies thun, der Zeichnung nach vollkommen englischen Styles.

**) Die eine dieser Platten ist überdies das Grab eines Deutschen, des Wisselus von Smalenbergh, Kaufmann zu Münster, welcher 1312 in Boston starb und daselbst beerdigt ist (vergl. die Abbildung in den Memoirs illustratives of the antiquities of the county of Lincoln, 1850, S. LII). Ausserdem zählen die englischen Archäologen nur noch fünf oder sechs solcher Platten auf, die des Abtes Thomas de la Mare († 1390) in der Abteikirche St. Albans (abgebildet bei Carter Specimens Taf. 33), die des Adam Walsokne († 1349) und des Robert Braunche († 1364 zu Lynn, beide bei Cotman a. a. O., und ein Fragment der letzten bei Carter Taf. 72), die nur noch in einem Abdrucke des brittischen Museums erhaltene des Robert Attelathe daselbst, und endlich die des Alan Fleming zu Newark, alle von gleicher Grösse (10 Fuss Höhe bei etwa 5 Fuss Breite) und in so übereinstimmender Zeichnung, als ob sie von demselben Meister herrührten.

***) Vergl. Parker's Glossary of terms I, p. 65.

†) Im Museum zu Toulouse sind drei solcher Platten von den J. 1320, 1341 und 1400. B. Stark Städteleben u. s. w. S. 200.

grosse Uebereinstimmung dieser festländischen mit jenen wenigen in ihrem Vaterlande gefundenen vollständigen Platten entdeckt haben. Allein nur genaue Zeichnungen könnten darüber den Ausschlag geben und daran fehlt es sowohl für Frankreich als für Belgien*). Gewiss ist dagegen, dass die in Deutschland, namentlich in Lübeck und Schwerin gefundenen jenen in England vorhandenen fremden Platten nicht blos im Style der Zeichnung, sondern auch in den Details der architektonischen Einrahmung und selbst der Teppichmuster des Grundes auf das Vollständigste gleichen**), so dass an ihrem Ursprunge aus derselben Gegend und Officin nicht zu zweifeln ist, welche, wenn überhaupt in Deutschland, wohl nur in Lübeck zu suchen sein dürfte. Denn von den 70 bis 80 Platten dieser Art, welche man bis jetzt in Deutschland kennt***), sind 25 in Lübeck und etwa 14 in dem benachbarten Mecklenburg und in Stralsund. In den anderen deutschen Ostseegegenden, in Lüneburg, Pommern, Preussen kommen nur wenige, im übrigen Deutschland nur vereinzelte, dann aber meistens in derselben Kirche mehrere Beispiele vor, so in der Abteikirche Altenberg bei Köln, in den Domen von Paderborn, Hildesheim, Naumburg, Breslau je zwei oder drei, im Dome von Posen sechs, in dem von Meissen sogar zehn, die meisten derselben erst aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten oder aus dem sechszehnten Jahrhundert. Ein einziges Mal, an dem Grabe eines schlesischen Herzogs in Leubus an der

*) Die Grabplatte der Eheleute Copmann vom Jahr 1387 in der Kathedrale von Brügge, von welcher Semper in seinem Werke: Der Stil (1860), I, S. 170, eine kleine Abbildung nebst vergrösserten Details giebt, zeigt keineswegs eine grosse Uebereinstimmung mit jenen englischen oder mit den deutschen Platten, sondern ist in der ganzen Anordnung, in den Details und namentlich auch im Faltenwurfe der Gewänder abweichend.

**) Vergl. die Abbildungen solcher Messingplatten besonders bei Milde, Denkmäler altd. Kunst in Lübeck, Heft 1, dann bei Kugler, kl. Schr. I, 787 (Stralsund), Vogt, Geschichte von Preussen, Band VII (ein Bürgermeister von Thorn), und Schimmel, die Abtei Altenberg mit den oben angegebenen englischen Abbildungen.

***) Das vollständigste Verzeichniss giebt Dr. Lisch im Deutsch. Kunstbl. 1852, S. 368. Die rheinischen Arbeiten zählt Kugler, kl. Schr. II, 327, die westphälischen Lübke in seinem Werke S. 427 auf. Ueber Naumburg s. Hartel im Deutsch. Kunstbl. 1853, S. 361.

Oder, das im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts gearbeitet sein mag, ist nach englischer Weise die Gestalt nebst den Wappenstücken in Messing geschnitten und in den Stein gelegt, mehrere Male aber sind jene vollständigen Platten aus einzelnen Stücken zusammengesetzt, wie zur Erleichterung eines Transportes*). Im südlichen Deutschland scheinen Grabplatten dieser Art ganz unbekannt, dagegen sind in Dänemark und Schweden an verschiedenen Orten etwa zehn gefunden, welche den Cultur- und Handelsverhältnissen zufolge so wie dem Style nach vermuthlich aus Deutschland dahin gesendet oder von deutschen Arbeitern dort ausgeführt sein werden**). Die Wahrscheinlichkeit spricht daher bis jetzt dafür, dass diese Technik ihren Sitz an der deutschen Ostseeküste gehabt habe, jedenfalls aber ist die Schönheit dieser Platten ein Beweis des Geschmacks und der technischen Geschicklichkeit, und die Verbreitung derselben ein Zeichen des regen künstlerischen Verkehrs dieser Epoche.

Auf dem Gebiete der Malerei ist das wichtigste Ereigniss, dass die Tafelmalerei, die bisher fast nur zu Wappen und Hausschildern verwendet wurde, sich mehr und mehr ausbildete und bald nach der Mitte der Epoche schon eine hohe künstlerische Bedeutung erlangte. Die Ursachen dieser Erscheinung sind mannigfaltig und mehr oder weniger schon angedeutet; Bedürfniss und Technik kamen sich auch hier entgegen. Den grossen kirchlichen Wandmalereien hatte der gothische Styl die Flächen, der Verfall der grossen geistlichen Institute die immer bereiten, in gleichem Geiste fortarbeitenden Hände entzogen. Auch waren

*) So nach Lisch a. a. O. zwei Gräber im Breslauer Dome und nach Kugler kl. Schr. II, 327, das eine in Altenberg, beide Male mit 12 Theilen. Der Grabstein aus Leubus ist bei Dorst, Grabdenkmäler, Görlitz 1846, abgebildet.

**) Die Grabtafel König Erich's und seiner Gemalin Ingeborg, beide 1319 gestorben, in Ringstedt ist nach der von Worsae (Kongegravene i Ringstedt Kirke, Kiob. 1858) gegebenen Abbildung wieder vollkommen übereinstimmend mit den Bischofsgräbern in Lübeck, Schwerin und mit dem Abtsgrabe in St. Albans in England. Ausserdem sind solche Platten in Dänemark von 1360 und von 1363 im Dome zu Ribe und von 1395 in dem in Roeskilde, in Schweden nach den Mittheilungen des schwedischen Malers Mandelgreen in Kugler's kl. Schr. II, 633, in Nausis bei Abo und in Aker bei Upland. Drei andere in Schweden befindlich gewesene sind zerstört.

weder die geistlichen Würdenträger noch die Fürsten so willig zu den grossen Beiträgen, welche diese Werke, oder welche die goldenen und silbernen Aufsätze forderten, mit denen man die Altäre zu schmücken pflegte. Der Eifer zu frommen Stiftungen war dagegen mehr an die mittleren Stände gelangt, die das minder kostbare, in der Werkstatt des städtischen Meisters in kurzer Zeit vollendete Tafelbild vorzogen. Auch die Frömmigkeit war eine andere geworden, sie war persönlicher, verlangte nach bestimmten Beziehungen zu bestimmten heiligen Gestalten. Die epische Ruhe der Wandmalerei genügte ihr nicht mehr, sie brauchte eine Technik, welche den lyrischen Ausdruck himmlischer Barmherzigkeit und menschlicher Inbrunst tiefer, eindringlicher wiederzugeben wusste. Diese Technik hatte sich aber in den Werkstätten der bürgerlichen Handwerker durch ihren ausdauernden Fleiss und ihr sinniges Wesen gebildet, und wurde als das Neue und Zeitgemässe von ihnen mit Eifer gepflegt und durch den Austausch von Handgriffen und Kunstmitteln anhaltend gefördert. Während in den Klöstern dieselben Regeln ruhig von einer Generation auf die andere übergegangen waren, und sich Jahrhunderte lang erhielten, erkennen wir jetzt ein eifriges Forschen und Versuchen. Es kam besonders darauf an, gute Farbestoffe und ein Bindemittel zu finden, welches dem Maler gestattete, durch wiederholtes Uebergehen die gründlichere Modellirung, weichere Schattirung und den tieferen Gefühlsausdruck zu erlangen, welche der jetzige Geschmack forderte. Man wünschte die Bilder möglichst glänzend, theils in Erinnerung an den Metallglanz des früheren Altarschmuckes, theils wegen der Nachbarschaft der Glasgemälde, theils weil dieser Glanz der heiligen Gestalten würdig, ein Symbol und Zeichen ihrer himmlischen Glorie schien. Man malte daher auf Goldgrund und bedurfte, um dagegen aufzukommen, kräftig dunkeler, aber auch lebendig leuchtender Farben. Man würde sich dazu des Oeles bedient haben, das man zu decorativen Malereien und zum Anstreichen von steinernen Statuen häufig verwendete und das daher in noch erhaltenen Rechnungen über die malerische Ausstattung der Paläste in grossen Quantitäten vorkommt; aber man kannte nur dickflüssige, schwer trocknende Oele, welche für feinere

Aufgaben nicht geeignet waren*). Bei Tafelmalereien diente es daher nur zu Firnissen, während man zur Ausführung selbst andere Bindemittel nach verschiedenen Recepten brauchte, die als Geheimnisse behandelt wurden und deren Mischung und Verbindung mit dem Firnisse auch heute noch die Ermittelung erschwert. Die Italiener bedienten sich dazu hauptsächlich des Eigelbs und der Feigenmilch und trugen, da solche Farben schnell trockneten, die Schattirung in Strichlagen auf; in den nordischen Ländern brauchte man Honig, auch wohl Wein und andere uns unbekannte Stoffe und erlangte so eine flüssigere, für zarte Behandlung und weiches Vertreiben geeignete Farbe. Man verstand in unseren nordischen Ländern, besonders in Deutschland und England, sehr wohl auf Leinwand zu malen; dies geschah selbst in so grossem Maassstabe, dass man solche Malereien statt der bisher dazu üblichen kostbaren Teppiche als Wandbekleidung brauchte**). Allein dies gab nur flüchtige und wenig haltbare Arbeiten, und alle Werke von grösseren Ansprüchen wurden langsam und sorgfältig auf Holztafeln mit wohl präparirtem Kreidegrunde ausgeführt. Die Gegenstände dieser Malerei waren fast ausschliesslich religiöse; selbstständige Portraits wurden äusserst selten verlangt, und andere weltliche Gegenstände, die man sonst keineswegs verschmähete und nicht blos in Miniaturen, sondern auch an den Wänden gern betrachtete, konnte man sich nicht in so feierlicher, sondern nur in leichter, mehr phantastischer Behandlung denken. Ueberhaupt war man auf den Gedanken, selbstständige Tafelgemälde als Zierde der Zimmer zu gebrauchen, noch nicht gekommen; man kannte nur solchen malerischen Wandschmuck, der sich wie Wandmalereien oder Teppiche an die Architektur anschloss oder den Raum ganz füllte; das Gefühl war noch überwiegend architektonisch. Die Tafelgemälde waren demgemäss nicht bestimmt zu hängen, sondern zu stehen, ein selbstständiges Möbel zu bilden, und bestanden deshalb selten aus einer einzelnen, sondern fast

*) Die gründlichsten Forschungen über die Technik des Mittelalters und entscheidende Aufklärung über die vielbesprochene Frage der Erfindung der Oelmalerei giebt Eastlake, Materials for a history of oil painting. London 1847.

**) Beweise für diese Angaben bei Eastlake a. a. O. S. 90 ff.

immer aus mehreren, selbst die kleineren, für den Privatbesitz bestellten, aus zwei oder drei Tafeln, welche zusammengelegt sich deckten und so für den Transport und für das Aufstellen geeignet waren. Es waren eben tragbare Altäre. Noch viel mehr bildeten dann die kirchlichen Altäre eine vollständige Innenarchitektur von rhythmischen Verhältnissen ihrer Theile, der mittlere grösser, die auf beiden Seiten kleiner und untergeordnet. Daraus ergaben sich dann Folgerungen für Form und Inhalt dieser Theile, welche wir stets festgehalten finden; der mittlere Raum enthält die Hauptpersonen, also die hier besonders gefeierten Heiligen oder Hergänge in grösserer und prägnanterer Ausführung, in Holzsculptur oder doch in mehr statuarischer Haltung, während die Flügelbilder gewissermassen das Gefolge, nämlich andere an dieser Stelle weniger gefeierte Heilige, oder den Commentar des Mittelstückes geben, also wenn dies aus einzelnen Figuren besteht, ihre Geschichte, wenn schon selbst aus einem geschichtlichen Hergange das Vorher und Nachher. Dies letzte ist aber eine Ausnahme und in der Regel bringt es der Begriff des Stehens, den man mit dem Tafelbilde verband, mit sich, dass auch die einzelnen Figuren wie Standbilder behandelt sind und mit statuarischer Haltung in architektonisch begränzten Feldern stehen, deren Einrahmung meistens nicht gemalt, sondern in Holz oder Gyps reliefartig ausgeführt ist, so dass das ganze Bild wie eine Reihe von Nischen erscheint. Während also die Plastik malerische Motive aufnahm und sich gern in Farben zeigte, eignete die Malerei sich plastische Elemente an, beide Künste näherten sich und gingen fast in einander über. Aber die Malerei war es, welche bei dieser Gemeinsamkeit gewann, weil die ganze Tendenz eine malerische, mehr auf Seelenausdruck und Tiefe der Empfindung, als auf die gleichmässige Schönheit ruhiger Erscheinung gerichtete war.

Während die Tafelmalerei so eine tiefe, noch ungekannte religiöse Weihe erlangt, tritt die W a n d m a l e r e i entschieden zurück. In den Kirchen finden wir sie selten, dagegen wurde sie in den Schlössern und Häusern, und zwar nicht blos wie in der vorigen Epoche der Könige, sondern selbst der Ritter häufig verwendet. Chaucer scheint in seinem an Sittenschilde-

rungen so reichen Gedichte Wandmalereien als die gewöhnliche Zierde einer gut eingerichteten ritterlichen Burg zu betrachten; wiederholt erwähnt er Gemächer, die mit „alten Geschichten" bemalt; keine Lady sei, sagt er einmal ausdrücklich, die nicht Bilder von Reitern, Falken und Hunden an der Wand habe*). In England scheint nichts dieser Art erhalten, aber in Deutschland besitzen wir noch zwei wohlerhaltene Werke, welche bei der grossen Veränderlichkeit der Wohngemächer als Beweis der allgemeinen Verbreitung solches Schmuckes dienen können. Das Schloss Runkelstein in Tyrol ist noch völlig mit Wandmalereien bedeckt, welche theils Darstellungen von allerlei ritterlicher Kurzweil, Tanz, Ballspiel, Jagd, theils eine Art Encyklopädie adlichen Wissens enthalten, die freien Künste, die merkwürdigsten Gestalten damaliger Geschichte und Sage, immer zu dreien, neben den bekannten guten Heiden, Juden und Christen, die drei besten Ritter, Parcival, Gawan und Iwein, die drei besten Liebespaare und die drei besten Schwerter, die drei stärksten Riesen und die drei ungeheuren Weiber, dann folgt in 11 Bildern, blos in grüner Farbe ausgeführt, die Geschichte von Tristan und Isolt, endlich noch in 9 Fresken die eines anderen Romans, von Garel im blühenden Thale**). Es sind also genau wie bei Chaucer, die „alten Geschichten" und die Lieblingsbeschäftigungen des Adels. Das zweite Beispiel, nicht in einem ritterlichen Schlosse, sondern in einem Patricierhause zu Ulm, dem Ehinger Hofe, und hier nur in einem Saale erhalten, ist ziemlich dunkeln allegorischen Inhalts, nicht ohne Humor, so dass die ritterliche Eleganz hier mit bürgerlicher Pedanterie gemischt erscheint***). In

*) S. die betreffenden Verse aus den Canterbury tales bei Fiorillo Gesch. der zeichn. Künste in England, S. 118.

**) Fresken des Schlosses Runkelstein bei Bozen, gezeichnet von Ignaz Seelos, erklärt von Dr. Zingerle, herausgegeben von dem Ferdinandeum zu Innsbruck, 1859. Vergl. Mitth. der k. k. Central-Comm. II, 120 und V, 59. — Auch im Schlosse (dem älteren Kelleramtsgebäude) zu Meran sind Ueberreste von Fresken des vierzehnten Jahrhunderts, heilige und scherzhafte Gegenstände enthaltend und durch deutsche Verse erklärt. Vergl. dieselben Mitth. II, 324.

***) Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, S. 10. Die Gruppe, von der dort eine Abbildung gegeben ist, verdankt diesen Vorzug ihrer Abrundung, scheint aber von geringerer Hand wie die grösseren Gestalten an den Hauptwänden.

beiden ziemlich gleichzeitigen, dem Ende des vierzehnten und dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zuzuschreibenden Fällen besteht die Arbeit in einfachen, in der flüssigen Linienführung dieser Epoche gezeichneten, leicht colorirten Umrissen, welche indessen ein günstiges Zeugniss für die grosse Praxis und Geschicklichkeit dieser Maler, die gewiss nicht ersten Ranges waren, und zugleich für den Geschmack der Besitzer ablegen, welche einen solchen fast farblosen Wandschmuck geistigen Inhalts einem derben Anstrich in glänzender Farbe vorzogen. Ohne Zweifel werden die Wandgemälde in den Schlössern der Könige von Frankreich und England, von denen wir später zu sprechen haben, prachtvoller, mit Gold und leuchtenden Farben ausgeführt, vielleicht auch von anmuthigerem Schwunge der Linie gewesen sein, aber im Wesentlichen waren sie doch, wie die Beschreibungen vermuthen lassen und einzelne Ueberreste bestätigen, desselben Geistes, mehr auf Zierlichkeit und leichten Reiz, als auf Tiefe der Empfindung gerichtet, und gewiss nicht den Tafelmalereien gleichzustellen. Auch unter den wenigen Ueberresten kirchlicher Wandmalerei, aus der zweiten Hälfte dieser Epoche ist keine ein Kunstwerk, welches auf die gesammte Kunstentwickelung in geistiger oder technischer Beziehung einen erheblichen Einfluss gehabt haben dürfte, so dass diese einst vornehmste Gattung offenbar von der jüngeren Schwester überflügelt war.

Dagegen erhielt sich die Miniaturmalerei nicht nur auf ihrer früheren Höhe, sondern stieg noch bedeutend, und trug, wenn sie auch nicht mehr wie bisher die ausschliessliche Schule der Malerei bildete, doch wesentlich zur weiteren Förderung derselben bei. Auch jetzt noch, wie früher, unterscheiden sich die Andachtsbücher, bei denen es mehr auf Pracht und Luxus ankam, von den historischen oder poetischen Werken, wo die Illustration neue, wenig oder doch nicht so allgemein bekannte Gegenstände erläutern und versinnlichen sollte, indessen wurden jetzt die Anforderungen in beiden Beziehungen gewaltig gesteigert. Namentlich wuchs die Zahl der zu illustrirenden Werke der zweiten Klasse von Tage zu Tage. Die Zeiten, wo die Ritter die Zumuthung der Buchstabenkenntniss als etwas Unmännliches, nur

dem Geistlichen Geziemendes zurückgewiesen hatten, wo alle prosaische Literatur lateinisch und die Poesie mehr zu mündlichem Vortrage als zu stillem Lesen bestimmt war, liegt jetzt schon weit hinter uns. Ritterliche Schriftsteller, welche die Zeitbegebenheiten mit so gesundem Urtheile einfach vorzutragen wussten, wie in der vorigen Epoche Villehardouin und Joinville, waren zwar jetzt eher seltener, und einzelne Helden, welche ihren Namen nicht schreiben konnten, kamen auch jetzt noch vor; aber eine gewisse mittlere Bildung war mehr verbreitet, und schon die Menge und der grosse Umfang der vielen prosaischen und poetischen Werke in der Nationalsprache, welche jetzt geschrieben wurden, beweist einen ausgedehnten Kreis eifriger Leser. Ohne Zweifel gingen die ritterlichen Damen in der Einsamkeit ihres Burglebens den Männern auch jetzt wie früher mit gutem Beispiele voran, was um so wirksamer sein musste, als sie jetzt mehr wie je tonangebend waren und die Romane geradezu als empfehlenswerthe Lehrbücher feiner Lebensart betrachteten. Man fing daher an, in den ritterlichen Schlössern neben der Bibel und den Andachtsbüchern auch den Besitz mehrerer solcher neuen Werke zu begehren und bald gab es, wenigstens in Frankreich, einzelne solcher Burgen, welche wirklich eine nach damaligen Preisen kostbare Bibliothek besassen*). Gerade für diese Klasse von Lesern und bei ihrer Unfähigkeit, sich lange mit den todten Buchstaben zu beschäftigen, bedurften aber die Manuscripte nothwendig der Miniaturen. Die vermehrte Nachfrage bewirkte dann, dass die Anfertigung solcher Bücher von städtischen Arbeitern, mit denen die Klöster selten noch concurrirten, fast fabrikmässig mit möglichster Theilung der Arbeit betrieben wurde. Es bestanden, wie wir aus Urkunden ersehen, drei verschiedene Gewerbe, welche dabei mitwirkten, das der Scriptoren, welche blos den Text fortlaufend und ohne Zweifel ungeachtet der

*) Im Schlosse la Ferté im Departement der unteren Seine, einem blos ritterbürtigen Geschlechte gehörig, befand sich um 1384 eine Bibliothek von wenigstens 46 Büchern, wie dies das als Deckel eines Rechnungsbuches des genannten Jahres benutzte Fragment des Kataloges ergiebt; welcher sogar eine Notiz über das Verleihen einzelner Bücher enthält und also beweist, dass sie kein todter Schatz waren. Biblioth. de l'école des Chartes, Serie III, t. 3, p. 559.

grossen Festigkeit ihrer markigen Buchstaben sehr rasch schrieben, dann das der Rubricatoren, welche die in grösseren Lettern auszuführenden Blatt- und Kapitelüberschriften sowie die einfachen Initialen hinzufügten, endlich das der Illuminatoren, welche die reichen Initialen, Randverzierungen und besonders die Bilder ausführten. Da sich der Besteller mit diesen einzelnen Arbeitern nicht wohl in Verbindung setzen konnte, bedurfte man eines Unternehmers, welcher die Art und Weise der Ausführung, die Zahl der Bilder u. dergl. bestimmte. Zuweilen fanden sich wohl schon Buchhändler, welche auf Speculation kostbare Werke fertigen liessen und reichen Bücherliebhabern zum Kaufe anboten*), in der Regel aber war es nach der Natur der Sache der Schreiber, welcher, weil seine Arbeit die Grundlage bildete, die anderen Arbeiter leitete. Dem Rubricator, dem man ein näheres Eingehen auf den Inhalt nicht zumuthen konnte, zeigte er in der für die Initiale gelassenen Lücke den auszumalenden Buchstaben mit kleiner Schrift an und gab ihm für die Blattüberschriften in besonderer am äussersten Rande des Blattes geschriebener Notiz Anweisung**). Der Illuminator stand na-

*) Es mag richtig sein, wie Kirchhoff (über die Handschriftenhändler des Mittelalters in Neumann's Serapeum, Jahrg. XIII, 1852, S. 257 ff.) annimmt, dass die gewöhnlichen, für den Bücherbedarf der Studirenden auf den Universitäten sorgenden und der Controlle und Taxe der Universität unterworfenen Stationarii oder Librarii sich in der Regel nicht mit der Bestellung kostbarerer Werke befassten; allein jedenfalls verkauften sie als Mäkler (vergl. oben Bd. V, S. 647) auch Manuscripte mit Malereien, da, wie wir ebenda gesehen haben, die reichen Studenten gern mit solchen prunkten. Dass demnächst am Ende des vierzehnten Jahrhunderts und im fünfzehnten Buchhändler existirten, welche auch höchst kostbar gemalte Werke für eigene Rechnung verkauften, ergiebt sich unzweifelhaft aus dem Verkehr, welchen Philipp der Kühne mit den Buchhändlern Dyne Raponde und Jaques Raponde (Lombarden, aber in Paris ansässig) hatte, die ihm solche Werke zur Ansicht schickten (Barrois, Bibliothèque prototypographique, Paris 1840), sondern auch aus der Notiz in einem Codex der Heidelberger Bibliothek vom Jahre 1447, in welcher ein gewisser Dietrich Loubes in Hagenau im Elsass eine Reihe von Büchern aufzählt, die man bei ihm haben könne und dabei mehrere ausdrücklich als „gemalt" bezeichnet. Kirchhoff a. a. O. S. 310.

**) Dies fand ich in einer lateinischen Bibel des Berliner Kupferstichkabinets vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. Auf der ersten Seite einer neuen Lage des Pergaments, deren Text noch dem Buche Hiob angehört, stehen

türlich freier; zuweilen machte ihm zwar der Verfasser, wenn derselbe auch die Ausmalung seiner Handschrift leitete, ausdrückliche Vorschriften*), in der Regel aber blieb es dem Maler überlassen, in welcher Weise er den Inhalt der Stelle auffassen wollte. Allein die Grösse und die Beziehungen des Bildes hingen doch immer von den Lücken der Schrift ab, so dass der Schreiber eigentlich die Grundlage der gesammten Arbeit lieferte und sich deshalb zu einer durchgreifenden Oberleitung des Ganzen am Besten eignete. Auch durfte man bei ihm noch zuerst das nöthige Verständniss des zu illustrirenden Werkes voraussetzen. Daher finden wir denn auch gewöhnlich die Scriptores als Unternehmer, bei welchen die Bücher mit Einschluss der Miniaturen, ja selbst einzelne Bilder in bereits vollendeten Handschriften**), bestellt werden. Zuweilen kommt es wohl vor, dass ein ausgezeichneter Illuminator auch den Auftrag erhalten hat, die Schrift

nämlich in der feinsten, leicht zu übersehenden Schrift die Worte: Vesci la piece ou le sautier doit estre et annet le quart fellet (siehe hier das Heft, in welchem der Psalter sein wird und er ist darin auf dem vierten Blatte). Wirklich folgt auf dem vierten Blatte der Psalter, und der Rubricator hat nicht unterlassen, sich nach der Vorschrift zu richten.

*) So ist es in einem Codex allegorisch-moralischen Inhalts in der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand, welcher laut Inschrift von einem Dominicaner, Bruder Lorent, für König Philipp von Frankreich im Jahre 1279 verfasst ist, indem immer am Schlusse jedes Abschnittes die Figuren, welche gemalt werden sollen, vorgeschrieben sind, z. B.: Ici doit estre pointe prouesse et paresse, David e Golias. Einmal indessen hat der Verfasser nur drei Bilder genannt, die allegorischen Figuren von Keuschheit und Wollust und „joseph qui fia la fole dame". Er hat sich also wohl gedacht, dass beide Figuren dieser Scene getrennt werden könnten, um so die sonst vorkommende Vierzahl zu erlangen. Der Maler hat dies aber für unthunlich gehalten und deshalb aus eigener Machtvollkommenheit noch einen zweiten, passenden historischen Gegenstand hinzugefügt, nämlich Judith und Holofernes.

**) In den Rechnungen der Grafen von Savoyen ist im Jahre 1398 eine Zahlung notirt: A Huguet lescrivain de Paris pour avoir fait es matines de Monseigneur certaynes ystoires dor fin et azur. (Cibrario, economia politica, II, 342.) In einer Handschrift der Pharsalien des Lucanus in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien findet sich mit der Jahreszahl 1338 die Notiz: Hoc opus factum fuit per Martinum de Trieste in scolis magistri Bonaventurae scriptoris de Verona. (Endlicher Catalogus codd. mss. bibliothecae palatinae Vindobonensis. Tom. I, pag. 89.) Hier haben wir also einen Schreibermeister, welcher selbst für die Schrift Gesellen hält und eine förmliche Fabrik (scola) hat.

anfertigen zu lassen und zu leiten*), für den gewöhnlichen Bedarf aber waren es die Schreiber, welche Werkstätten hielten und darin die Arbeiten der Rubricatoren und Illuminatoren ausführen liessen**). Dabei trat dann, wie wir aus mehreren nicht völlig vollendeten Werken dieser Art ersehen, innerhalb der Werkstatt eine weitere Theilung der Arbeit ein. Zunächst nämlich wurde durch den ganzen Codex oder doch durch einen beträchtlichen Theil desselben die Zeichnung gefertigt und erst nach ihrer Beendigung das Coloriren begonnen. Aber auch dies geschah nicht durch ununterbrochene Vollendung der einzelnen Bilder, sondern so, dass der Maler, um den Zeitverlust des Reinigens oder Wechselns der Pinsel zu vermeiden, so viel wie möglich jede Farbe durch den ganzen Codex, überall wo sie vorkommen sollte, auftrug. Da man, wie an sich wahrscheinlich ist und in einzelnen Fällen nachgewiesen werden kann, in der Regel nicht im gebundenen Buche, sondern in einzelnen Lagen des Pergamentes malte, so konnte auf diese Weise, neben dem zeichnenden Meister eine ganze Zahl von Gesellen zugleich an demselben Manuscripte beschäftigt werden. Zuerst kommt dabei nach der Zeichnung die etwaige Untermalung, etwa die, auf der später Gold angebracht werden sollte, dann werden die Hintergründe gefärbt, dann die verschiedenen Farben der Gewänder eine nach der anderen aufgetragen, endlich die Fleischtheile angelegt, damit der Meister sie zuletzt vollständig ausführe und die Bilder in Harmonie setze***). Wahrscheinlich wurden die

*) In den Rechnungen der letzten Herzogin von Brabant wird in den Jahren 1381 und 1382 die Summe von 210 Mutones gezahlt, pro uno libro integraliter facto, quem scribi fecit et illuminavit Johannes von Woluwe. Bei anderen Posten der Rechnung kommt derselbe Johannes als illuminator und pictor vor; er hat daher nur den Auftrag gehabt und die Schrift von Anderen machen lassen. De Laborde, ducs de Bourgogne II, 2, S. 289.

**) Dadurch erklärt sich, dass Merlo (Nachtrag S. 188) bei seiner sorgfältigen Durchforschung der Kölnischen Urkunden in der ganzen ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts nur zwei Illuminatoren, aber eine Unzahl von Schreibern vorfand. Offenbar lieferten diese auch die gewöhnlichen Büchermalereien, während nur die ausgezeichneteren Künstler, welche die Besorgung der Schrift ablehnten, sich als Illuminatoren bezeichneten.

***) Ganz unzweifelhaft ergiebt sich dies Verfahren aus dem Turnierbuche des Herrn von Gruithuyzen und der französischen Bibel Philipp's von Burgund,

Gehülfen bei dieser mechanischen Weise des Fortschreitens nicht durch eine fortdauernde Anweisung des Meisters, sondern durch ihren Geschmack geleitet; wir finden wohl, dass bei zwei Gestalten einer verwickelten Gruppe der Maler sich geirrt und jeder einen falschen Arm durch die Gewandfarbe zugetheilt hat*). Bei den Randarabesken wurde dann anders verfahren, die Zeichnung der Ranken nach mehreren wechselnd angewendeten Schablonen von einem Gehülfen gemacht, dann die Vergoldung der Blättchen bewirkt, so dass schliesslich der Meister nur die einzelnen humoristischen Figuren in die zu diesem Zwecke offen gelassenen Stellen einrückte**). Gerade die Manuscripte, in welchen wir diesen Hergang am deutlichsten erkennen, zeigen dass in dieser fabrikmässigen Weise nicht blos gemeine Waare, sondern sehr reich und kostbar geschmückte Werke entstanden. Indessen begnügten sich die feinsten Kenner damit nicht und grosse Herren hielten namhafte Maler zur Ausführung der Miniaturen in ihren Diensten. Bei den Werken der unterhaltenden oder belehrenden Literatur, den Romanen, Reisebeschreibungen u. s. w. machen die Bilder meistens keinen Anspruch auf Farbenpracht, Goldschmuck oder feinste Ausführung, sie bestehen vielmehr auch im vierzehnten Jahrhundert in einfachen Federzeichnungen, die leicht kolorirt oder einfarbig schattirt sind. Dafür sind sie aber stets in grosser Zahl vorhanden, sie begleiten den Text Schritt für Schritt, ja sie werden zur Hauptsache, so dass bei bekannten Gegenständen, z. B. in der biblischen Geschichte, der Text nur kurze Erklärungen giebt***). Es bedurfte daher hier

beide in der Pariser Bibliothek, von Waagen K. u. K. W. III, S. 363 und 343 erwähnt, so wie aus dem Gebetbuche des Herzogs Eberhard von Würtemberg, in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart. Alles freilich Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts, die indessen auch den Rückschluss auf das vierzehnte gestatten.

*) Dies kommt in dem oben erwähnten Turnierbuche vor.

**) Dies ergiebt sich aus dem erwähnten Stuttgarter Codex, wo man in den unvollendeten Theilen des Buches die verschiedenen Stufen der Ausführung unterscheiden kann.

***) Eine wahrscheinlich für Philipp den Kühnen von Burgund gefertigte Bilderbibel in der Pariser Bibliothek (Mss. franc. 6829, 2; Waagen a. a. O. S. 327) enthält 5152 sehr zierlich getuschte Federzeichnungen.

eines fruchtbaren, erfinderischen Talentes, obgleich es auch bei einem solchen nicht ausbleiben konnte, dass sich für die stereotyp wiederkehrenden Aeusserungen ritterlicher Gewandtheit, Höflichkeit, Courtoisie auch wiederkehrende leicht hingeworfene und conventionelle Federzüge ausbildeten. Indessen nöthigte doch die Beziehung auf mannigfache Hergänge, Verhältnisse und Localitäten, wie sie in diesen Büchern und besonders in den Reisebeschreibungen vorkamen, zu einem tieferen Eingehen auf psychologische Motive und auf die Mannigfaltigkeit der Dinge. Wir bemerken daher ein freilich langsames Steigen der Naturwahrheit. Die Körperbildung bei Menschen und Thieren bleibt zwar im Wesentlichen dieselbe, Bäume behalten die typische Form und die Hintergründe sind tapetenartig oder einfarbig; aber an naiven Zügen des Ausdrucks, an Andeutungen von allerlei Zufälligkeiten der Waffen, Möbeln, Stoffe ist kein Mangel, Zimmer und Gebäude zeigen Versuche perspectivischer Zeichnung, bei Hergängen im Freien werden zur Verdeutlichung der Situation Berge, Bäume, Häuser, zuweilen auch Wölkchen oder die Abstufungen des Lichtes am Himmel hinzugefügt, aber auch dies nur als Hülfsmittel für die Phantasie, nicht mit dem Anspruch auf Naturwahrheit, so dass der Maler, wenn er etwa mit blauen und rothen Hintergründen wechselt, keinesweges jenen Himmelserscheinungen zu Liebe von seiner Ordnung abweicht, sondern sie ganz harmlos auf dem rothen Grunde, wenn denselben die Reihe trifft, anbringt. Der Naturalismus ist überhaupt hier noch ein sehr bedingter; allgemeine Schönheitsregeln, die Weichheit und gefällige Verschmelzung der Farbe, Symmetrie und Abwechselung sind maassgebend, und die Andeutungen gewisser natürlicher Erscheinungen treten auf dieser Grundlage nur gleichsam spielend hervor und erregen die Phantasie vielleicht um so mehr, weil sie nicht als Bestandtheile eines durchgeführten Naturbildes erscheinen.

Anders gestaltete es sich bei den Andachtsbüchern. Bei den wohlbekannten Hergängen der heiligen Geschichte galt es nur, die Erinnerung zu erregen und den heiligen Gestalten durch gediegene Ausführung und möglichst prachtvolle Ausstattung einen Nimbus zu verleihen. Die Kunst diente hier mehr einem

frommen Luxus, der sich wie jeder andere Luxus in dieser Zeit ungemein steigerte. Schon bei geringeren Werken dieser Art, wie sie wohlhabende Privatleute ankauften, wurden daher zu den meistens auch nur in geringer Zahl vorkommenden Bildern vollere, kräftigere, stärker aufgetragene Farben genommen und zu möglichst weicher Verschmelzung vertrieben. Man entdeckte dabei bald, dass die bisher übliche Federzeichnung Härten gebe und die Harmonie störe, suchte sie immer leichter und unmerklicher zu machen und führte endlich das ganze Bild mit dem Pinsel aus, wodurch man denn der Einheit, in der das Auge die Natur sieht, sehr viel näher gekommen war und unwillkürlich die Tendenz zu weiterer naturalistischer Ausbildung erhielt. Am stärksten äusserte sich dies bei den Andachtsbüchern für fürstliche Personen, bei denen solche Bücher ganz in die Kategorie anderer Kostbarkeiten traten, deren reichen Besitz man als eine Standespflicht und Ehrensache betrachtete. Sie erhielten daher prachtvolle, oft mit Edelsteinen und Perlen geschmückte Einbände und sollten auch in ihrem Innern die höchste Kostbarkeit zeigen. Die seltensten und theuersten Farbstoffe, Gold, Azur, edles Roth, wurden daher zu den Bildern verwendet, und die Ausführung, damit sie so edles Material nicht verderbe, nur den bewährtesten Künstlern anvertraut, welche dann mit allem Aufwande ihrer Kräfte und Mittel dahin strebten, ihre Gönner zu befriedigen. Alle jene Ansprüche auf Weichheit der Farbe und Schattirung, sowie auf Harmonie des Ganzen wurden daher hier noch gesteigert, und es war schon bald nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts dahin gekommen, dass die besseren Miniaturen nicht mehr wie sonst colorirte Federzeichnungen, sondern wirklich harmonisch durchgeführte Gemälde waren. Bei dieser grossen technischen Vollendung musste man aber sehr bald eine geistige Leere bemerken. Der Reiz, den die Illustrationen in der belehrenden und unterhaltenden Literatur hatten, fiel bei diesen allbekannten und oft gesehenen Gegenständen fort, die Tiefe der Empfindung aber, durch welche die Tafelmalerei diese immer aufs Neue zu beleben wusste, liess sich in den Dimensionen und mit den Mitteln der Miniaturmalerei nicht gut erreichen und würde auch den Zwecken der vornehmen Besitzer kaum entsprochen

26*

haben. Es blieb daher dem Talente fast nichts übrig, als die möglichst treue und anmuthige Darstellung der einzelnen sinnlichen Gegenstände, die auf dem Bilde vorkamen oder angebracht werden konnten. Dies war eine neue und zugleich, da ja überhaupt das Streben der Gesellschaft auf nähere Kenntniss ihrer selbst und ihrer Umgebungen gerichtet war, eine überaus dankbare Aufgabe, der sich die Künstler mit steigendem Interesse unterzogen. Sie begannen damit, die edelen Stoffe und Kostbarkeiten, auf welche die vornehme Welt Werth legte, Goldbrokat, Edelsteine, Perlen, dann auch andere liebliche Gegenstände, etwa Blumen und Früchte, in möglichster Treue darzustellen, bekannte Localitäten und Gebäude anzudeuten, den Zimmern den Charakter häuslicher Behaglichkeit zu geben, dann auch an den Gestalten gefällige Lebendigkeit und sinnliche Anmuth, sogar an dem anbetenden Stifter des Buches eine grössere Portraitähnlichkeit hervorzubringen, und waren am Schlusse der Epoche so weit gelangt, wirkliche Bilder mit landschaftlichen Hintergründen auszuführen, wobei denn überall die Kleinheit der Dimensionen das Wagniss erleichterte. Die Miniaturmalerei hatte dadurch ihren Culminationspunkt erreicht und es entstanden Bilder von einer Feinheit des Geschmacks und der Durchführung, wie sie nur in einigen Miniaturwerken der Eyckischen Schule, dann aber auch niemals wieder übertroffen sind. War man nun auch vom blossen Luxus ausgegangen, so machte man doch die Erfahrung, dass die Vertiefung in den Glanz und in die Vollkraft der Natur auch einen poetischen und geistigen Werth habe, dass sie jedenfalls eine Erweiterung der Kunst gäbe. Da die Tafelmalerei, wenn auch in anderer Beziehung fortgeschritten, in dieser unleugbar zurückstand, so war die Aufgabe der Zukunft offenbar, die Vorzüge beider Kunstgattungen zu verbinden. Schon am Schlusse der Epoche können wir einzelne Tafelbilder aufzeigen, welche den Miniaturen nachstreben, indem sie eine feinere Harmonie und grösseren natürlichen Liebreiz zu erlangen suchen und ihren Bildern auch ungeachtet des goldenen Himmels einen Hintergrund von Bergen mit Gebäuden oder Bäumen geben. Allein es zeigte sich, dass dies ziemlich unbeholfen ausfiel und mit der statuarischen Haltung der einzelnen Gestalten, ja selbst mit der Technik

der Temperamalerei und dem durch sie bedingten Farbenauftrage nicht vollständig harmonirte, so dass in dieser Beziehung noch eine neue Erfindung erwartet werden musste, die dann bekanntlich bald darauf den Brüdern van Eyck gelang und eine neue Epoche der Kunst begründete.

Zum Beschlusse dieser Bemerkungen über die Miniaturen werden einige Notizen über die Preise derselben hier an ihrer Stelle sein. Blosse Manuscripte wurden für sehr geringe Summen gefertigt und verkauft; wir finden, dass der Graf von Savoyen für die Predigten des h. Augustinus im Jahre 1323 in Avignon den Werth von 22 francs und als Schadenersatz für ein Buch, welches seine Hunde in der Kirche St. Antoine zu Paris zerrissen hatten, den von 94 francs heutiger Münze bezahlte. Dagegen kosteten zwei Gebetbücher für Prinzessinnen desselben Hauses im Jahre 1366 das eine 649, das andere sogar 1497 francs*), und überhaupt rechnet man, dass ein nur mässig verziertes Evangeliarium durchschnittlich auf etwa 700 francs kam**). Reicher ausgestattete Manuscripte kosteten viel mehr. In den Rechnungen Philipps des Kühnen werden dem Buchhändler Jaques Raponde zu Paris einzelne von ihm gelieferte Bücher mit den enormen Summen von vier- bis sechshundert Goldthalern bezahlt und in dem Katalog der Sammlung des Herzogs von Berry ist ein Gebetbuch mit Malereien mehrerer namhafter im Dienst des Herzogs stehender Maler auf 4000 Livres tournois geschätzt, wahrscheinlich allerdings mit Einschluss der Perlen und Edelsteine des Einbandes***). Auch die weniger luxuriös, aber dafür mit einer grossen Zahl von Bildern ausgestatteten Manuscripte, wie etwa die wahrscheinlich für Philipp den Kühnen gefertigte, ebenfalls in Paris befindliche Bilderbibel mit ihren 5152 fein ausge-

*) Cibrario Economia politica Vol. III, ad ann. 1323, 1366, 1370.

**) Leber, Mémoire sur l'appreciation de la fortune privée au moyen age, in den Mém. prés. à l'acad. des inscr. I, série I.

***) Ob sich diese Notiz auf das 1409 vollendete, in der Pariser Bibliothek befindliche Gebetbuch bezieht (Waagen a. a. O. III, 339), oder auf das vom Herzog von Aumale acquirirte (wie Waagen später in v. Quast Zeitschr. II, 231 annimmt), kann hier dahingestellt bleiben. Vergl. die Notiz des Katalogs bei Barrois a. a. O. pag. 99 und Nro. 586, und de Laborde, les ducs de Bourgogne I, pag. CXXI.

tuschten Federzeichnungen forderten Summen, die schon ein kleines Privatvermögen ausmachten*).

Unter den Nebenzweigen malerischer Technik, welche durch den steigenden Luxus und durch die technischen Fortschritte gefördert wurden, ist vorzugsweise die Glasmalerei zu nennen, welche in dieser Epoche ihre höchste Vollendung erreichte und so beliebt war, dass die Mehrzahl der auf uns gekommenen gemalten Fenster ihr angehören. Viele darunter sind von höchster Schönheit und liefern durch die feine sinnreiche Anordnung und durch den Schwung der Linie den Beweis, dass wenigstens die Vorzeichnungen von bedeutenden Meistern ausgingen. Indessen konnte diese Gattung in der Tiefe des Seelenausdrucks nicht mit der Tafelmalerei, in naturalistischen Fortschritten nicht mit den Miniaturen wetteifern und hat ihren Werth hauptsächlich durch architektonisch-musikalische Farbenwirkung. Sie war eine Vorschule für die künftigen Coloristen und eine Nachwirkung des architektonischen Gefühls der vorigen Epoche. Abgesehen von den eigentlichen Glasgemälden diente dann diese Technik auch sonst der Neigung für das Glänzende und Prachtvolle, indem man theils decorative Arbeiten, z. B. Gemälderahmen, mit farbigen oder einer glänzenden Folie aufgelegten Glasstücken wie mit Edelsteinen auslegte, theils und besonders aber sich dieses Mittels bediente, um an den farbigen Statuen den Schein eines kostbaren Schmuckes oder golddurchwirkter Gewänder hervorzubringen. Man näherte sich dadurch der Kunst des Mosaiks und in der That finden wir auch diese, in unseren nordischen Ländern seit den Tagen Karls des Grossen völlig vergessene Technik, freilich nur in Deutschland, und auch hier nur in drei vereinzelten, und ziemlich gleichzeitigen Fällen angewendet. Zwei Male im Ordenslande Preussen und zwar in der bereits erwähnten, in ihrer Art einzigen grossen Reliefgestalt der Jungfrau mit dem Kinde an der Schlosskapelle zu Marienburg und in einem Flachbilde des Heilandes am Dome zu Marienwerder, das dritte Mal am Dome zu Prag, in einer im Jahre 1370 auf Befehl Karls IV. ausge-

*) Man kann mit Waagen a. a. O. S. 337 annehmen, dass es dieser Codex sei, an welchem nach einer Notiz im Kataloge zwei Brüder Manuel mit einem Tagelohn von 20 sols (etwa 9 francs) vier Jahre lang arbeiteten, so dass die Malerei allein etwa 13,000 francs kostete.

führten Darstellung des jüngsten Gerichts. Wahrscheinlich waren die Urheber dieser Arbeiten hier wie dort herbeigerufene Fremde. Bei den Werken des Ordens liegt es nahe, an Sicilien zu denken, mit dem der Orden in engster Verbindung stand, und wo diese auch in Italien jetzt weniger geübte Technik seit Jahrhunderten einheimisch war, und für Prag darf man annehmen, dass Karl IV., der einen Baumeister aus Frankreich und sogar Teppichweber aus dem muhammedanischen Orient herbeirief *), der wie der Styl gewisser weiter unten zu erwähnenden Wandgemälde vermuthen lässt, italienische Maler in seinen Diensten hatte, auch bei dieser seiner Prachtliebe zusagenden Technik sich nach erfahrenen Arbeitern, die in Deutschland nicht existirten, umgesehen haben wird. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, dass erst jene preussischen Mosaiken ihn veranlassten, jene dort nicht mehr gebrauchten Fremden bei sich zu beschäftigen**). Bei der Marienburger Jungfrau hatte der Mosaikarbeiter sich unbedingt der früheren Färbung anzuschliessen, auch verdankt sie ihre Wirkung mehr ihrer kolossalen Grösse und der plastischen Form, als der Farbe; auch bei den beiden flachen Mosaiken aber ist die Ausführung zu allgemein und roh gehalten, als dass man erkennen könnte, ob die Zeichnung von italienischen oder einheimischen Künstlern herrühre, welches letzte übrigens auch mit der Ausführung durch fremde Musaicisten sehr wohl vereinbar wäre. Bemerkenswerth ist daher an dieser musivischen Episode hauptsächlich, dass sie so rasch und spurlos vorübergegangen ist; offenbar sagte der kalte Glanz dieser Technik dem nordischen Gefühle nicht zu, welches entweder die leichte Poesie der durchsichtigen Glasgemälde oder die Gemüthstiefe wirklicher Malerei verlangte.

*) Fiorillo I, 133.

**) Der böhmische Chronist Benessius von Weitmil erwähnt jenes musivischen Werkes zweimal, bei seinem Anfange 1370 und bei der Vollendung 1371 bei Pelzel und Dobrowsky Script. rer. Bohem. Tom. II, pag. 107), beide Male ohne die Arbeiter zu nennen, wohl aber mit Bezeichnung des Werkes als eines nach griechischer Sitte gefertigten. „Eodem tempore fecit Dom. Imp. fieri et depingi supra porticum ecclesiae Pragensis de opere vitreo more graeco, de opere pulcro et magis sumtuoso.“ Das zweite Mal nennt er es pictura solemnis de opere moysiaco more Graecorum, rühmt aber hauptsächlich daran nur, dass das Bild, je mehr vom Regen abgewaschen, desto klarer werde.

Wie rege überhaupt der künstlerische Verkehr war, beweisen viele Thatsachen. Die Künstler reisen theils um sich zu belehren, theils um ihre Dienste anzubieten, und die Besteller wenden sich oft in fremde Gegenden, die für gewisse Kunstzweige berühmt sind, um von dort her Werke oder Künstler zu erhalten. Dass die gravirten Erzplatten von Flandern oder aus niederdeutschen Städten versendet wurden, haben wir schon gesehen, und dass Paris noch immer der Hauptort für Bücherhandel und Miniaturmalerei war, ergeben theils die auf uns gekommenen Rechnungen des Grafen von Savoyen und des Herzogs von Burgund*), theils die vielen augenscheinlich französischen Miniaturen dieser Epoche, die in England, Deutschland, Italien gefunden werden und zum Theil nach darin enthaltenen Inschriften schon lange im dortigen Besitze waren**). Dagegen liess dann ein Graf von Savoyen im Jahre 1303 Tafelgemälde aus England kommen und beschäftigte einen englischen Künstler, der ihm ein lebensgrosses Wachsbild seiner Gemahlin machte***).

Von dem lebhaften Verkehr der deutschen Künstler im Innern des Landes werden wir nachher bei Betrachtung der deutschen Schule zahlreiche Beispiele finden, für jetzt mag das eine genügen, dass der unbekannte Verfasser einer in der Strasburger Bibliothek bewahrten, aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Sammlung von Farbenrecepten, zwei uns ebenfalls unbekannte Meister, Heinrich von Lübeck und Andreas von Colmar, als diejenigen nennt, von denen er am meisten erhalten†); die entferntesten Gegenden berührten sich also. Auch im Auslande aber sind deutsche Künstler nicht selten, wir werden sie in Italien und in Frankreich nachweisen, wo die Niederländer in der zweiten Hälfte der Epoche fast mehr wie die einheimischen Künstler gesucht scheinen.

*) Vergl. Cibrario Economia politica II, pag. 342 und die angeführten Werke von Barrois und de Laborde.

**) Z. B. ein Psalter mit französischen Miniaturen aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, jetzt in der Bibliothek des Seminars zu Padua, wurde laut Inschrift von einer Aebtissin Bartolommea aus dem Hause der Carraresen bei ihrem 1415 erfolgten Tode dem Peterstifte daselbst vermacht.

***) Näheres unten im Kapitel von englischer Kunst.

†) Eastlake Materials S. 126.

Achtes Kapitel.

Die Kölnische und westphälische Schule.

Durch den zünftigen Betrieb war die Kunst an die Städte gefesselt und zwar an die grösseren und wohlhabenderen, wo der Reichthum der Bürger lohnende Aufträge gewährte und fremde Besteller sich einfanden, und wo sich der der Kunst auch damals nöthige geistige Austausch mit tüchtigen Genossen und einsichtigen Beurtheilern darbot. In den rein monarchischen Ländern, in Frankreich und England, waren schon damals die beiden Hauptstädte von so überwiegender Bedeutung, dass nur sie alle diese Vortheile gewährten, und dass die einzelnen Bildner und Maler der Provinzialstädte ganz dem künstlerischen Beispiele der Residenz folgten. Ganz anders in Deutschland, wo ein solcher einheitlicher Mittelpunkt fehlte und zahlreiche, mehr oder minder mächtige Städte mit republikanischer Verfassung und eifersüchtig bewahrter Freiheit neben einander bestanden, unter denen dann wieder mehrere hervorragten und eine wenigstens geistige Herrschaft über eine weitere oder engere Umgegend ausübten. Es war natürlich, dass dieser Vorrang auch dem künstlerischen Handwerk zu Gute kam, zumal da zu den äusseren Vortheilen des Verkehrs auch der innere hinzukam, dass nur solche Städte durch ihr höheres politisches Leben und durch die Stellung ihrer besseren Bürger den Meistern eine poetische Anregung gewährten, welche sie über das Gemeine heben konnte. Es war aber auch eben so natürlich, dass die geistigen Verschiedenheiten dieser Städte auch den in ihren Mauern entstehenden Kunstwerken einen verschiedenen Charakter verliehen; je nachdem sie einen poetischen Sagenschatz, eine eigene Geschichte und bedeutende Monumente der Vorzeit besassen oder neueren Ursprungs waren,

je nachdem sie grossen, weithin blickenden Handel oder kleines Gewerbe trieben, je nachdem ihre Bevölkerung mehr in demokratischer Gleichheit lebte oder mächtige, ritterbürtige Geschlechter enthielt, mussten sie anders auf die Künstler wirken und ihnen eine Richtung geben, welche, einmal angebahnt, sich mit zünftiger Hartnäckigkeit durch viele Generationen vererbte. Dazu kam die Verschiedenheit der religiösen Zustände; anders die Kunst in einer von mystischer Frömmigkeit tief ergriffenen Stadt, anders bei grösserer Gleichgültigkeit oder ungestörter Kirchlichkeit. Auch das war wichtig, ob die Klöster der Stadt oder Umgegend früher künstlerische Thätigkeit geübt hatten, deren Erfahrungen jetzt den zünftigen Meistern zu Gute kamen*).

Keine Stadt war in allen diesen Beziehungen mehr begünstigt als Köln. Römischer Stiftung und einer glorreichen Vergangenheit sich rühmend, von der die Herrlichkeit der zahlreichen Kirchen und anderer Monumente und eine Fülle heimischer Sagen Zeugniss ablegten, in seinen Mauern die stolze Pracht reicher ritterlicher Familien mit einer dichtgedrängten gewerbfleissigen Bevölkerung vereinigend, dabei in ununterbrochener Blüthe eines weit ausgedehnten Handels, der gerade jetzt durch neue kaiserliche Privilegien erweitert wurde, war es noch immer die erste Stadt Deutschlands. Zwar wurde der innere Frieden durch fortdauernden, oft blutigen Zwiespalt mit dem Erzbischofe oder zwischen den Geschlechtern und der zünftigen Bürgerschaft häufig unterbrochen, aber die Wunden, welche diese Kämpfe schlugen, heilten bei dem gesunden Zustande des Gemeinwesens schnell, und die Erinnerung an diese Fehden gab nur eine poetische Anregung, welche das Selbstgefühl der Bürger eher hob als schwächte. Zu dem materiellen Reichthum kam dann auch geistiges Leben; von demselben Kloster aus, welches in der vorigen Epoche durch Albert den Grossen ein Sitz der Gelehr-

*) Namentlich Farbenrecepte. Andrea di Drea Cennini in seinem bekannten Trattato räth den Malern, sich deshalb an die Mönche zu wenden (ne troverai assai ricette specialmente pigliando de' frati, c. 40), und dass dies auch von deutschen Mönchen gilt, weist Eastlake a. a. O. aus einem italienischen Manuscripte nach, wo ein Recept (zur Malerei auf Leinwand), als von deutschen Mönchen den venetianischen mitgetheilt, angeführt wird.

samkeit geworden war, predigten Eckart und Tauler und hinterliessen Schüler, welche, gleichsam auf halbem Wege zwischen den oberdeutschen und niederländischen Gottesfreunden wohnend, mit ihnen in bleibendem Verkehr standen, und mit ihrer innigen Frömmigkeit auf die an sich schon andächtig gestimmte Bevölkerung vielfach einwirkten. Und diese Gunst materieller und geistiger Umstände fand denn auch künstlerische Traditionen und Kräfte wie in keinem andern Orte. Von den Kölnischen Emailarbeiten im zwölften Jahrhundert, von den Wandmalereien von Schwarzrheindorf und Brauweiler, von der bekannten Stelle in Wolfram's Parcival, welche den Kölner Malern nur die von Maestricht an die Seite setzt, haben wir schon gesprochen. Diese Kunstblüthe hatte vor allem zum Schmucke der einheimischen Kirchen gedient, welche daher mit einer Fülle edelster Werke aus alter Zeit prangten, während der Dombau die strebsamsten Werkleute, und die gewerbliche Blüthe die geschicktesten Gesellen der anderen künstlerischen Zünfte herbeizog, welche dann die Erben der in den Klöstern bewahrten Kunstmittel und Lehren wurden. Daher kann es denn nicht überraschen, dass auch jetzt bei dem allgemeinen Aufschwunge der deutschen Kunst die Kölner Schule alle anderen sowohl an Fruchtbarkeit als an Bedeutung und Schönheit der Schöpfungen übertrifft. Der Geist, der sie durchdringt, das Ziel und die Stufen des Fortschrittes sind freilich in allen diesen Schulen fast dieselben, aber nirgends sind sie so deutlich und vollständig erkennbar wie hier. Zwar fühlen wir auch hier den Mangel an Nachrichten sehr schmerzlich; Bescheidenheit oder eine Zunftregel hielt die Meister ab, ihren Namen, ja selbst die Jahreszahl auf die Werke zu setzen, und nur höchst vereinzelte Aeusserungen der Chronisten oder dürftige Lebensnachrichten über einige Künstler in amtlichen Urkunden*) können uns zu Anhaltspunkten dienen. Dafür aber

*) Ich spreche von den sogenannten Schreinsbüchern, von denen schon früher bei der Frage nach der Person des Dombaumeisters die Rede gewesen ist. Diese vom zwölften Jahrhundert an ziemlich vollständig erhaltenen Bücher, in welche die Urkunden über Besitzwechsel und Belastungen des Grundeigenthums eingetragen wurden, enthalten natürlich nur Namen von Meistern mit ihrer zünftigen Bezeichnung, ohne alle Beziehung auf ihre künstlerischen Leistungen, und können daher nur dazu dienen, über ihre äusseren Lebens-

ist die Zahl der erhaltenen, allmälig aus der Verborgenheit hervorgezogenen Werke bedeutend und durch ihre Vergleichung so aufklärend, dass das Bild des Entwickelungsganges sich im Allgemeinen vollständig darstellt, wenn auch im Einzelnen grosse chronologische Zweifel übrig bleiben. Die Betrachtung dieser Schule gewährt uns daher neben ihrem eignen Interesse Anhaltspunkte für die Gesammtgeschichte der deutschen Kunst und für die Beurtheilung der anderen Schulen, von denen wir nur vereinzelte Ueberreste besitzen, so dass es geeignet ist, sie vorauszuschicken, um also die Leistungen der Sculptur und Malerei in der Stadt Köln und den ihrem geistigen Einflusse unterworfenen Gegenden ununterbrochen bis zum Schlusse der Epoche zu betrachten, ehe wir zu den andern Schulen übergehen.

Das älteste Werk Kölnischer Schule, wohl aus den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts, ist zwar in unseren Tagen durch den leider nicht abzuwendenden Abbruch des Gebäudes vernichtet, aber doch in Copien erhalten. Es sind dies die Wandgemälde, in der zu einer Commende des deutschen Ordens gehörigen kleinen Kirche zu Ramersdorf am Siebengebirge, deren anmuthige Architektur schon früher besprochen ist*), und deren farbige Ausschmückung in ihren Haupttheilen wiederum wie gewöhnlich ein rhythmisch geordnetes Gesammtbild der Heilsgeschichte gab, obgleich einzelne Theile unkennbar geworden waren. Die Wände enthielten in der Chornische die Verkündigung, Visitation, Geburt und Anbetung der Könige, also die Kindheitsgeschichte

verhältnisse Auskunft zu ertheilen. Am Gründlichsten sind sie von Merlo durchforscht, welcher darüber in seinen bereits angeführten „Nachrichten von Kölnischen Künstlern“ berichtet. Wichtigere Auskunft wird uns hoffentlich die jetzt im Werke begriffene Aufräumung des städtischen Archivs verschaffen.

*) S. oben Bd. V, S. 362 und meinen daselbst citirten Bericht in Kinkel's Taschenbuche: Vom Rhein, und im Domblatte 1847. Vergl. auch zum besseren Verständniss der Anordnung den Grundriss hier oben S. 238. Die Durchzeichnungen und Copien von Hohe in Bonn, jetzt im Kupferstichkabinet des Berliner Museums, sind als solche sehr anerkennenswerth, geben aber doch den leichten und fliessenden Charakter der Malerei nicht vollkommen wieder. Die Wenigen, welche wie ich das Glück hatten, die Malereien selbst vor dem Abbruche des Gebäudes zu sehen, werden mit meiner Würdigung derselben übereinstimmen.

Christi, im Langhause einzelne statuarisch gehaltene Heiligenbilder, im Ganzen also irdische Erscheinungen, während die Gewölbe himmlischen Hergängen gewidmet waren. Das der Chornische zeigte eine ungewöhnliche, merkwürdige Darstellung, Gott Vater zwischen vier Thieren, welche aber nicht die der Evangelisten waren, sondern ein weisser Bär, eine geflügelte Schlange, ein Stier und ein Vogel, also vielleicht die vier Elemente Wasser, Feuer durch den Salamander repräsentirt, Erde und Luft, wodurch denn die Schöpfung angedeutet wäre. Die drei Gewölbjoche des Langhauses enthielten mit sehr eigenthümlicher Anordnung im Mittelschiffe je einen auf allen vier Kappen durchgeführten Hauptgegenstand, in den Seitenschiffen dagegen immer nur auf der in Osten gelegenen Kappe ein Gemälde und zwar einen auf jene mittlere Darstellung bezüglichen Gegenstand, also gleichsam ein Flügelbild neben dem Hauptbilde; wenigstens verhielt es sich so bei den zwei westlichen Jochen, während das östlichste (wahrscheinlich in Folge einer Zerstörung und Reparatur in unbekannter Zeit) im Mittelschiffe nur mit gelben Sternen auf blauem Grunde bemalt war, wozu denn die in den beiden Kappen der Seitenschiffe befindlichen Gemälde Auferstehung und Himmelfahrt nicht passten. Das mittelste Kreuzgewölbe zeigte in der östlichen Kappe die Krönung der Jungfrau, in der westlichen mit leicht verständlicher Beziehung den Erzengel Michael den Drachen tödtend, in den Stichkappen musicirende Engel; an den Seitengewölben nur die Heiligen Elisabeth und Katharina. Das westlichste Feld endlich gab, wie an der Eingangsseite herkömmlich, das jüngste Gericht, in grossartiger, nicht unwürdiger Auffassung. Auf dem einen Felde Christus als Weltrichter, das Haupt von mächtigem Haarwuchs umwallt, die Hände aufgehoben, zu beiden Seiten des Mundes das zweischneidige Schwert, etwas tiefer vor ihm kniend Maria und Johannes, zur Seite Engel mit den Marterwerkzeugen. In dem entgegengesetzten Dreiecke Engel mit Posaunen auf feurigen Wolken, in den Stichkappen die Gerechten in die von einem Engel geöffnete Himmelspforte eingehend, die Verdammten von einem anderen Engel mit geschwungenem Schwerte dem Teufel entgegengetrieben. Unter den Auserwählten ist zwar ein Bischof,

die anderen sind aber Landleute oder durch ihre Werkzeuge deutlich bezeichnete Handwerker, die Verdammten bestehen dagegen durchweg aus vornehmen Personen, zierlichen Damen, gekrönten Häuptern, Rittern und Nonnen. In den Flügelbildern endlich sieht man auf der einen Seite Abraham oder Christus, denn er hat den Kreuznimbus, mit Seligen in seinem Schoosse, nebst anbetenden weiblichen Heiligen, auf der anderen Satan mit feurigen Fledermausflügeln, Hörnern und furchtbarem Antlitz, in ähnlicher Weise Sünder im Schoosse haltend. Es ist also, der Enge des Raumes entsprechend, ein höchst gedrängter Auszug der Heilsgeschichte; alle Hergänge sind in grösster Kürze, mit wenigen Nebenpersonen vorgetragen. Und ebenso ist auch die Ausführung leicht, fast skizzenhaft, aber doch deutlich und eindringlich. Die Zeichnung trägt unverkennbar den Charakter des vierzehnten Jahrhunderts; die Neigung zu weichen und anmuthigen Motiven, welche sich in den Werken vom Schlusse der vorigen Epoche nur neben den noch beibehaltenen Zügen des älteren Styls und daher steifer und conventioneller geltend macht, ist hier schon völlig ausgebildet. Das Ganze ist aus einem Gusse, alle Linien sind fliessend, alle Schatten weich, die Gestalten schlank fast überschlank, die Schultern schmal, während sie in der vorigen Epoche eher breit gebildet wurden, die Körper bei weicher Biegung noch ohne die affectirte Grazie, welche sich später einstellte, die Köpfe zu klein, Arme und Beine mager, die Hände lang und spitz, die Gesichter in regelmässigem feinem Oval, das Haar in conventionellen, auf beiden Seiten symmetrisch fallenden Locken. Der Wurf der Gewänder verräth ohne genaue Beachtung des Knochenbaues doch immer das Bewusstsein der anzudeutenden Körperhaltung, überhaupt weiss der Maler ungeachtet der zu allgemeinen und unbestimmten Formbildung seine Gedanken sehr deutlich auszusprechen; die Innigkeit der Flehenden und Anbetenden, die Würde des Weltrichters, die ritterliche Kraft des drachentödtenden Erzengels sind sehr wohl gelungen. Er weiss auch dem Ernsten und Grossartigen Ausdruck zu geben, aber seine Richtung geht doch mehr auf das Zarte und Anmuthige. Wir werden nicht irren, wenn wir die Zeit seiner Arbeit in die ersten Jahre des vierzehnten Jahrhunderts setzen.

Die Heiligengestalten an den Wänden und die Malereien an den anscheinend um diese Zeit veränderten Nebenkapellen des Chores sind minder bedeutend und augenscheinlich etwas später und scheinen der Mitte des Jahrhunderts anzugehören.

Sie zeigen schon Verwandtschaft mit einem zweiten grösseren Werke dieser Zeit, nämlich mit den Wandmalereien an den inneren Schranken des Kölner Domchores, welche im siebenzehnten Jahrhundert mit Teppichen behangen, in unseren Tagen, aber in stark beschädigtem und gefährdetem Zustande wieder aufgefunden sind und, wenn auch aufs Neue unter einer Decke, doch als ein wichtiger Ueberrest der Vorzeit sorgsam bewahrt werden*). Sie haben noch grosse Stylverwandtschaft, aber doch eine weitere Ausbildung als die Malereien in Ramersdorf, und unterscheiden sich von den berühmten, aber schon manierirten Apostelstatuen desselben Chores, welche nach den Annahmen der Lokalschriftsteller unter dem Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—1362) entstanden sind, durch eine einfachere Behandlung, so dass man mit ziemlicher Gewissheit annehmen darf, dass sie entweder vor oder bald nach der Einweihung des Domchores im Jahre 1322 ausgeführt sind. Die Anordnung ist durch die Lokalität bedingt. Die beiden Wände der Chorschranken hinter den Chorstühlen erstrecken sich nämlich über zwei Pfeilerabstände, waren also in der Mitte durch einen Pfeiler kräftig unterbrochen, so dass der Maler im Ganzen vier Felder, jedes von 18 Fuss Breite und etwas mehr als halber Höhe auszufüllen hatte. Auch waren ihm vier verschiedene Geschichten vorgeschrieben. Das Kölner Capitel hatte nämlich in seinem Chore Ehrensitze für den Papst als Stiftsherrn und den Kaiser als Capitularen, für jenen auf der Evangelien-, für diesen auf der Epistelseite, und deshalb sollten dort die Legenden des h. Petrus und des h. Sylvester, des angeblichen Empfängers der Constantinischen Schenkung und also Begründers der weltlichen Macht des päpstlichen Stuhles, hier die der Jungfrau und der h. drei Könige angebracht werden. Um so wichtige Geschichten, wenn

*) Ernst Weyden im Domblatt 1846, Nro. 12 — 19. Gute Copien der grossen Bilder und einige Durchzeichnungen der kleinen Figürchen, von Osterwald, sind im Kupferstichkabinet des Berliner Museums bewahrt.

auch in hergebrachter compendiarischer Kürze, doch in epischem Style vorzutragen, bedurfte er einer grossen Zahl und daher einer kleinen Dimension der Figuren, für welche die Höhe der Bildfelder unangemessen war. Er musste diese daher durch eine complicirte architektonische Theilung verkleinern, und brachte zu diesem Zwecke zuerst ein gemaltes Basament von je 23 gleichen spitzbogigen Arcaden an, mit kleinen 18 Zoll hohen statuarischen Gestalten, auf der päpstlichen Seite von Bischöfen, auf der kaiserlichen von Kaisern und Königen. Demnächst theilte er den oberen Raum jedes Feldes in sieben grössere Arcaden, welche die verschiedenen Momente der Legenden enthielten, durch ihre innere Bogenhöhe von 4 Fuss 7 Zoll den erforderlichen kleinen Dimensionen der Figuren entsprachen und doch mit Hinzurechnung der Spitzgiebel und Thürmchen, welche die Arcaden bekrönten, die ganze Höhe des Raumes ausfüllten. Es war eine Anordnung, wie man sie an den Glasgemälden brauchte, und wie sie überhaupt dem Prinzip gothischer Flächentheilung zusagte. Unser Maler benutzte sie aber zugleich um einen rhythmischen Wechsel der Formen und Farben und freies Spiel für seine reiche Phantasie zu gewinnen. Die Arcaden unterscheiden sich nämlich zunächst in der Form, indem abwechselnd immer eine von einem einfachen Spitzbogen, die andere aber (wie in der beigedruckten Abbildung) von drei kleineren, auf Consolen ruhenden Bögen gedeckt ist; dann aber auch in der Farbe des tapetenartigen Hintergrundes, der bei diesen dunkelblau und durch Goldfäden in Vierecke mit Laubwerk oder kleinen Figürchen getheilt, dort aber braunroth und mit eben solchen Figürchen ohne regelmässige Eintheilung verziert ist. Der Grund über den Spitzbögen ist einfarbig, um im Gegensatz gegen den Wechsel der Mitte das Ganze zusammenzuschliessen, und zwar wiederum braunroth und mit grottesken Figürchen bedeckt, die in schwarzer Zeichnung der Umrisse und mit der Grundfarbe, aber in etwas hellerem Tone gefüllt, in der Entfernung wenig auffallen und dem ganzen Teppichgrunde den Schein eines dunkeln Damastgewebes geben, während der nähere Beschauer daran, wie in den übrigen Theilen des Grundes, eine Fülle freier Phantasiespiele, männliche und weibliche Gestalten in Modetrachten der



Aus dem Kölner Domchore.

Zeit, gerüstete Ritter, Musikanten mit mancherlei Instrumenten, Thiere, Masken, Laubwerk u. s. f. entdeckt. Die Hauptdarstellungen selbst sind dagegen ziemlich schlicht gehalten, meist nur mit den unumgänglichen nöthigen Personen, die Gestalten schlank und in mässig weichen Linien der Zeichnung, der Ausdruck stets innig und verständig, aber mehr durch Haltung und Bewegung, als durch die Gesichtszüge hervorgebracht. Auch die Kostüme und das Beiwerk, Sessel, Throne u. dergl., sind noch in sehr allgemeiner Ausführung. Dafür gewinnt der Maler dann in einem Inschriftfriese unter den Hauptbildern noch einmal die Gelegenheit, seinen Humor spielen zu lassen, in dem er nicht nur die Verse mit kostbaren Initialen anhebt, sondern auch die Lücken vor und hinter der Schrift offenbar nach Analogie der Randverzierungen der Miniaturen mit freien Figürchen der übermüthigsten Laune, mit Affen, Jägern, Thierkämpfen, Tänzern, Gauklern und räthselhaften komödienartigen Scenen gefüllt



Aus dem Kölner Domchore.

hat *). Gerade bei diesen kleinen Figuren erscheint aber die Gabe des Malers im günstigsten Lichte; sie sind überaus graziös und leicht hingestellt, und da dieselbe Flüssigkeit und Weichheit der Linie auch bei den ernsten Gestalten für den beabsichtigten Gefühlsausdruck nöthig war und ihr Verdienst ausmacht, finden wir es begreiflich, dass der Künstler versucht wurde, diesem dort noch zurückgehaltenen Schwunge zuletzt in den Miniaturfiguren freien Lauf zu lassen. Das Auffallende jener Verbindung des Ernsten und Komischen verschwindet einigermaassen, wenn wir dies vermittelnde technische Element und zugleich die Heiterkeit jenes Ernstes und die Harmlosigkeit des Scherzes ins Auge fassen.

*) Beide Abbildungen sind nach den im Berliner Kupferstichkabinet bewahrten Zeichnungen von Osterwald gefertigt; die der Verkündigung nach einer verkleinerten Copie, die der Grotteske nach einer Durchzeichnung und in der Grösse des Originals, so dass beide in sehr verschiedenem Verhältnisse zu der wirklichen Grösse der Wandmalereien stehen.

Gleichzeitig werden die kolossalen Gestalten singender, musicirender, Weihrauch schwingender Engel entstanden sein, welche in den Zwickeln der grossen Arcaden im Inneren des Chores in einer den Bogenlinien entsprechenden Haltung und in kolossaler Grösse ausgeführt waren, und durch Steinle's neue und abweichende Compositionen ersetzt sind. Sie waren halb erloschen und bei der grossen Höhe nicht völlig kennbar, schienen aber in gleichem Flusse der Linien und nicht ohne Verdienst zu sein.

Die Tafelmalerei scheint in dieser Zeit noch wenig entwickelt. Die Flügelbilder eines Altarschreines in Altenberg an der Lahn, und das Fastentuch in St. Aposteln in Köln, leichte Temperamalerei auf Leinwand, welche man einer gewissen Richmudis und dem Jahre 1350 zuzuschreiben pflegt *), die aber älter sein dürfte, haben noch die einfachere strengere Haltung der vorigen Epoche, und die Gemälde neben dem Schnitzwerk des Hochaltars in der Stiftskirche von Oberwesel vom Jahre 1330 sind gar roh und steif **). Besser sind einige anscheinend von derselben Hand herrührende Bilder im Kölner Museum, nämlich zuerst die Einzelgestalten der Apostel Johannes und Paulus, so wie die Verkündigung und Präsentation im Tempel, dann besonders ein kleiner Flügelaltar, welcher in der Mitte die Kreuzigung, auf den Seiten Geburt und Anbetung der Könige, Himmelfahrt und Ausgiessung des h. Geistes enthält, und in den Motiven sehr originell und kühn, im Ausdrucke der Köpfe und in der Zeichnung der Körper schematisch und schwach ist. Indessen haben die Körper schon mehr als jene Wandgemälde die charakteristische Biegung des vierzehnten Jahrhunderts, auch zeigt sich, obgleich es nur schwarze, leicht colorirte Umrisse sind, in den wechselnden Tinten der Gewänder, selbst in der Vorliebe

*) Z. B. Förster Gesch. d. d. K. I, 203. Dagegen Kugler kl. Schr. II, 285.

**) Kugler a. a. O. II, 181. Ueberhaupt ist bei den meisten im Text erwähnten Malereien und Sculpturen Kugler's „Rheinreise von 1841“ a. a. O. zu vergleichen, welche nebst einer fleissigen Zusammenstellung ein meist richtiges Urtheil von seinem Standpunkte giebt. Auch Hotho, die Malerschule Hubert's van Eyk, Berlin 1855, enthält wichtige und ausführliche Studien zur Würdigung der Kölnischen Malereien.

für rothes Haar, der Farbensinn der späteren Kölner Schule*), so dass wir den Meister wohl nicht für älter, sondern eher für jünger, aber weniger durchbildet halten dürfen, als den jener Wandmalereien des Domchores.



Statue aus dem Domchore zu Köln.

Wichtig ist es, dass wir mit diesen Malereien ein bedeutendes plastisches Kunstwerk vergleichen können, die im Inneren desselben Domchores an den Pfeilern stehenden **Apostelstatuen**, welche nach der durchaus glaubhaften und wahrscheinlich auf urkundlichen Nachrichten beruhenden Versicherung älterer Localschriftsteller unter dem Erzbischofe **Wilhelm von Gennep** (1349 — 1361) aufgestellt und mithin nur wenige Decennien jünger sind**). Es sind kolossale Gestalten mit dem Anspruche auf höchste Pracht und offenbar von den besten Meistern der Zeit gearbeitet, durchweg in natürlicher Farbe bemalt, die Gewänder dabei wie glänzender, golddurchwirkter Damast mit Mustern von Drachen, Löwen, Adlern, an den Rändern mit Glasstü-

*) Kugler kl. Schr. II, 286. Hotho I, 181. Auch zwei kleine zusammenhängende Tafeln aus der Passionsgeschichte, früher bei Zanoli (Kugler S. 287), jetzt bei Clavé von Bouhaben, gehören hierher.

**) Vergl. Weyden im Domblatt 1846, Nro. 12, der sich auf Gelenius de admiranda etc. und auf Moerkens Conatus chronologicus bezieht.

cken auf verziertem Grunde, wie mit Edelsteinen oder Email ausgelegt. Die Details, z. B. die Hände, sind sehr sorgfältig gearbeitet, die Gewandfalten mit grosser Kunst geleitet, so dass der Fluss der Linien niemals durch unangenehme Brüche gehemmt ist. Fortschritte im Verständniss und in der künstlerischen Durchbildung des Körpers sind also unverkennbar vorhanden, und man begreift, dass von nun an auch die Malerei nicht mehr wagen durfte, die Körper so leicht und unbestimmt zu halten, wie es noch in jenen Wandgemälden geschehen war. Auch haben die Gestalten durch die Verbindung des Idealen mit der tieferen Durchbildung eine gewisse Grossheit, die ihre Wirkung nicht verfehlt. Aber die Gesichtsbildung ist typisch und starr, ohne oder mit grellem Ausdruck, und hat nicht einmal die Anmuth wie auf jenen Bildern, und die Körper zeigen zum ersten Male jene oben beschriebene affectirte Biegung, deren geschweifte Linie sich in dem künstlichen Faltenwurfe der Gewänder wiederholt und der ganzen Erscheinung denn doch etwas Unruhiges giebt. Es ist augenscheinlich, dass der Künstler zu diesen Mitteln griff, um an Stelle der architektonisch ruhigen Haltung der bisherigen Sculptur bewegteres Leben und tieferen Seelenausdruck zu erlangen, und die weiche, hingebende Stimmung, den Liebesdrang, welchen das Gefühl der Zeit forderte, auszusprechen, dass er also durch den Körper leisten wollte, was er durch die Gesichtszüge nicht vermochte. Er verfolgte also malerische Motive und wurde dabei nur durch das Wesen seiner Kunst über die Gränzen hinausgeführt, in denen die Malerei selbst bisher dieses Ziel erstrebt hatte. Er konnte daher auch die kalte, farblose Form nicht brauchen, sondern musste durch die Bemalung der Statuen und selbst durch den Goldglanz und Schmuck der Gewänder in das Reich der Farbe hinübergreifen, um auch dadurch den Beschauer an die Wirkungen innerer Bewegung zu erinnern und dafür zu stimmen. Die Plastik geht also in der bestimmteren Ausprägung des Zeitgeistes der Malerei voran, aber dieser Zeitgeist steht in so starker Wahlverwandtschaft zur Farbe und Malerei, dass sie damit nur dieser dient und die Haltung plastischen Styles gefährdet.

Es scheint nicht, dass die Malerei sich sehr beeilt habe,

diesen Weg energischer Uebertreibung auch ihrerseits zu betreten. Wenigstens sind die vor wenigen Jahren entdeckten Wandmalereien in der Krypta von St. Gereon, bei denen eine der halbverlöschten Inschriften die Jahreszahl 1360 erkennen lässt*), noch viel einfacher, von richtigen vollen Verhältnissen, mit breiten, geradlinig begränzten Gewandmassen und scharf gebrochenen, nicht in so freiem Flusse, wie an jenen Statuen, entwickelten Falten, aber dafür auch ohne jene manierirte Biegung, von grosser, würdiger Schönheit der Linie, mit edlen Gesichtszügen und nicht ohne Ausdruck, das volle Oval von lockigem Haare umwallt. Aber auch in der Plastik**) ist jene affectirte Haltung nicht allgemein; die kleinen Figuren der Krönung Mariä und der Apostel, welche in den Nischen des prachtvollen Hauptaltares in weissem Marmor ausgeführt stehen, und schon wegen der Kostbarkeit des Materials gewiss nur einem guten Meister anvertraut wurden, sind kurz und schwer, nur durch die weiche Gewandbehandlung jenen Apostelstatuen verwandt, und die Gestalten der älteren Erzbischöfe, welche bei der Verlegung ihrer Grabstätten in den neuen Domchor neugearbeitet wurden, sind steif und eher alterthümlich. Bald aber glichen sich diese Gegensätze aus; die Gestalt des Erzbischofs Engelbert II. († 1368) auf seinem noch bei seinem Leben gearbeiteten Sarkophage hat schon mehr individuelles Leben, die kleinen Figuren an den Seitenwänden sind freilich wieder in mehr malerischem Style, aber sehr anmuthig; die grosse Jungfrau mit dem Kinde in der Marienkapelle zeigt zwar Verwandtschaft mit den Apostelstatuen, ist aber doch mässiger gehalten und schöner, und die Statuen von Königen und Helden***) im Hansesaale des Rathhauses sind von etwas derber, gesunder Bildung.

Diese Fortschritte der Plastik müssen zu den günstigen

*) Unter der Gestalt des h. Gregor: . . . decies sex ter M centum . . . te duce Gregorio. Jedenfalls steht also fest, dass die Malerei nicht älter ist als 1360.

**) Vergl. Kugler a. a. O. II, 260.

***) Man hat darin bisher die Beschützer der Hanse und die Vertreter einzelner verbündeter Städte zu sehen geglaubt. Nach Dr. Ennen's wahrscheinlicher (vielleicht auch aus neu entdeckten Inschriften hergeleiteter) Vermuthung sind diese in reicher Rüstung dargestellten Figuren vielmehr die bekannten neun guten Helden. Vergl. den weiter unten citirten Aufsatz des Dr. Ennen.

Umständen gerechnet werden, welche die Tafelmalerei um diese Zeit so bedeutend hoben und in ihr einen Meister erzeugten, dessen Ruhm sich weit über die Mauern Kölns hinausverbreitete. Zum ersten Male halten die Chronikenschreiber den Tod eines Malers für ein historisches, der Eintragung in ihre Jahrbücher würdiges Ereigniss. „In dieser Zeit, sagt die Chronik von Limburg an der Lahn *) zum Jahre 1380, war ein Maler zu Köln, der hiess Wilhelm; der war der beste Maler in allen teutschen Landen (oder, wie es in der Trierer Bearbeitung heisst, in der Christenheit), als er war geachtet von den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen als hätte er gelebt." Nach den sorgfältigen Nachforschungen in den Kölner Schreinsbüchern vermuthet man, diesen hervorragenden Meister in einem gewissen Wilhelm von Herle, einem Dörfchen in der Nähe Kölns, gefunden zu haben, der schon 1358 ein Haus kaufte und schon verheirathet, aber vielleicht noch Geselle war, da er weder „magister" noch „pictor", wie in späteren Urkunden genannt wird. Er kommt dann mehrere Male, wie es scheint mit steigendem Wohlstande, zuletzt 1372 vor, war aber schon 1378 verstorben, da nun seine Wittwe auftritt **). Seine Identität mit dem von jener Chronik erst 1380 genannten Meister wird dadurch nicht gerade ausgeschlossen, da es sehr denkbar ist, dass gerade in Veranlassung seines Todes sein Verdienst mehr besprochen und zu den Ohren des Limburger Chronisten getragen wurde. Jedenfalls dürfen wir diesen Meister, dessen Ruhm sich in bisher nicht gewohnter Weise verbreitete, für den Begründer der Schule halten, welcher die zahlreichen noch jetzt erhaltenen Kölner Bilder dieser Zeit, und die nicht minder zahlreichen, freilich nur aus geschäftlichen Urkunden und ohne Beziehung auf

*) Sie ist mehrmals herausgegeben; vergl. in der Ausgabe zu Marburg 1828, S. 89, in der von 1617, S. 81, in einer anderen im siebenzehnten Jahrhundert überarbeiteten Redaction in Hontheim Prodromus Hist. Trevir. II, pag. 1101. Vergl. auch Fiorillo I, 418. Die Stelle in den Annalen der Dominicaner zu Frankfurt am Main, welche Passavant Kunstreise S. 405 anführt, scheint aus jener Chronik entlehnt.

**) Merlo, Nachrichten von Kölnischen Künstlern, S. 509, und Nachträge S. 31. Schon de Noel hatte übrigens früher auf Wilhelm von Herle vermuthet, vergl. Passavant a. a. O.

ihre künstlerische Bedeutung oder auf einzelne Werke uns bekannt gewordenen Kölnischen Maler angehören. Es verdient angeführt zu werden, dass einer dieser Maler, ein gewisser Heinrich Wynrich von Wesel, der bald nach dem Tode Wilhelms von Herle sein Nachfolger im Besitz seines Hauses und dann Ehemann seiner Wittwe wurde, den wir daher mit Wahrscheinlichkeit für seinen unmittelbaren und vertrautesten Schüler halten dürfen, ein so bedeutender Mann war, dass man ihn in den Jahren 1398 bis 1414 fünf Mal in den Rath der Stadt Köln wählte; was, da er diese Bedeutung nur seiner Kunst verdanken konnte, einigermassen auf seinen Meister zurückweist und uns in der Vermuthung bestärkt, dass dieser wirklich jener berühmte Wilhelm gewesen.

Zu diesen Nachrichten ist dann in jüngster Zeit eine wichtige Entdeckung hinzugekommen. Ein thätiger Archivar*) hat nämlich in dem Ausgaberegister des Raths für die Jahre 1370 bis 1380 zwölf Zahlungen an Maler gefunden, bei denen das erste Mal, und zwar bei einer Miniatur im städtischen Eidbuche von 1372, angeführt wird, dass sie Magistro Wilhelmo, späterhin aber immer nur, dass sie „pictori", dem Maler, geleistet sei, ohne alle Namensangabe. Man darf also vermuthen, dass zur Zeit dieser späteren Zahlungen ein bestimmter Meister für alle Arbeiten des Raths erwählt war, der deshalb nicht besonders genannt zu werden brauchte, und dass dies der bei der ersten Zahlung genannte Meister Wilhelm gewesen, dessen Identität mit dem der Limburger Chronik wohl als feststehend, und mit Wilhelm von Herle für wahrscheinlich zu achten sein würde**). Die Aufträge, welche dieser Maler von der Stadt erhielt, sind

*) Dr. Ennen, dessen Aufsatz: „Der Maler Meister Wilhelm", in den Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, 7. Heft, Köln 1855, darüber Kunde giebt.

**) Völlig beweisend ist freilich die Argumentation nicht. Der städtische „Pictor" kann schon vor Anlegung dieses Rechnungsbuches ernannt und Meister Wilhelm nur mit der Miniatur beauftragt gewesen und mit seinem Namen bezeichnet sein, um die Beziehung auf jenen gewöhnlich verwendeten Maler auszuschliessen. Da Wilhelm von Herle 1378 starb, wäre es von Interesse, das Jahr der Ausführung namentlich der Wandgemälde im Rathhause näher zu ermitteln.

schon an sich charakteristisch. Der erste betraf wie gesagt eine Miniatur, in vier Fällen handelte es sich nur um städtische Fahnen, welche in grosser Zahl und für bedeutende Summen gefertigt wurden*), zwei Mal scheinen es gemeine Decorationsmalereien gewesen zu sein, Blumen oder Kreuze an den Giebeln städtischer Gebäude, in fünf Fällen aber sind es grössere Wandmalereien, bei denen die Jungfrau und dann St. Christophorus genannt werden oder doch der hohe Preis auf Figurenmalerei schliessen lässt. Jene Miniatur, bei welcher der Name Wilhelms ausdrücklich genannt wird, ist leider von frevelhafter Hand aus dem noch vorhandenen Eidbuche ausgeschnitten, und die anderen Malereien sind erloschen oder durch den Untergang der Gebäude verschwunden; jedoch mit einer Ausnahme. Die letzte und zugleich der Summe nach höchste jener zwölf Zahlungen, ist nämlich mit 220 Mark „pro pictura super domo civium" geleistet, und wirklich sind die auf Grund jener Notiz im Rathhause angestellten Nachforschungen nicht fruchtlos geblieben. Man hat nämlich in dem sogenannten Hansesaale, gegenüber den die neun guten Helden darstellenden plastischen Figuren, auf der Nordseite des Saales unter der Tünche wirklich Malereien, und zwar





Aus dem Rathhause zu Köln.

*) Z. B. pictori de pictura diversa et ad faciendum vexilla civitatis et wimpele ad flores up dat gewandhuys et aliis diversis. 91 M. 65. —
— pictori de baneriis et vexillis. 78 M. 65 etc.
Alle vier Zahlungen belaufen sich zusammen auf 193 Mark.

die Ueberreste von neun lebensgrossen Gestalten entdeckt, welche Propheten oder vielleicht im Gegensatze gegen die guten Helden Philosophen oder dergl. darstellen mochten. Nur drei Köpfe derselben sind ganz zu Tage getreten, nur zwei in besserem Zustande, der eine in Verbindung mit einer nicht völlig verständlichen, gemalten Architektur*). Sie zeigen die Hand eines vorzüglichen Meisters, übertreffen in der Linienführung und Modellirung alle vorhergegangenen Kölnischen Wandmalereien und erinneren mehr an die nahestehenden Tafelmalereien. Auch dies bestätigt die Vermuthung, dass sie von Meister Wilhelm herrühren, so dass sie in Zukunft als Anhalt für weitere Forschungen nach seinen Werken dienen können.

Früher, beim Anfange der Studien über die altkölnische Schule hatte man ein anderes Wandgemälde in gleicher Weise benutzt, nämlich das über dem Grabe des 1388 verstorbenen Erzbischofs von Trier, Cuno von Falkenstein, in St. Castor in Coblenz**), Christus am Kreuze zwischen vier Heiligen und den knienden Erzbischof darstellend. Die zwar schlanken aber doch würdigen Gestalten der Heiligen und besonders das Bildniss des Verstorbenen haben zum Theil noch den Charakter des älteren Styls, dabei aber doch eine so grosse individuelle Lebendigkeit, dass man sie wohl einem bedeutenden, epochemachenden Meister zuschreiben konnte. Da man nun den Ruhm Meister Wilhelms von 1380 datirte, das Bild wegen der Portraitähnlichkeit bei Lebzeiten des mächtigen Kirchenfürsten gestiftet glaubte, vermuthete man, dass dieser auch den berühmtesten Meister seiner Zeit berufen und man daher hier ein sicheres Werk von Meister Wilhelm vor sich habe. Diese Schlussfolge***) ist indessen durch das

*) Der Güte des Herrn Conservators Ramboux verdanke ich die Benutzung seiner Durchzeichnungen, von welchen die beigefügten Holzschnitte eine treue Verkleinerung bilden. Die Fragmente der gemalten Architektur sind dabei fortgelassen; sie dürften nicht ursprünglich sein.

**) Eine flüchtige, jedoch nicht werthlose Zeichnung in Moller's Denkm. I, Taf. 46. Leider ist das Original bei einer neueren Restauration durch Uebermalung entstellt.

***) Professor Mosler in Düsseldorf, welcher überhaupt der erste war, der die altkölnische Schule studirte, die Bilder verglich und ihre Schicksale verfolgte, stellte diese Ansicht auf, und die ersten öffentlichen Berichterstatter haben

später ermittelte Todesjahr Wilhelms von Herle (1378) erschüttert, auch ist das Bild nicht mehr in dem Zustande erhalten, in welchem es jene ersten Forscher sahen, sondern bedeutend übermalt, und es ist daher um so erwünschter, dass diese neuere Entdeckung uns einen sicheren Boden gegeben hat.

Indessen werden wir doch von nun an die Tafelgemälde, als die bedeutendsten Leistungen der Zeit, voranstellen und hauptsächlich durch ihre Vergleichung unter einander unsere Anschauungen von den Fortschritten der Schule begründen müssen. Und zwar ist hier dann vor allen anderen der sogenannte Clarenaltar, der aus der Kirche St. Clara stammend in einer der Seitenkapellen des Kölner Domchores aufgestellt ist, der Beachtung werth. Dies zunächst schon deshalb, weil er vielleicht das älteste Beispiel der gewaltigen, aus Schnitzwerk und Malereien zusammengesetzten Altaraufsätze mit zwiefachen, einander deckenden Flügeln ist, die von nun an aufkamen und bis zur Reformation beliebt blieben. Bei vollständigster Oeffnung sieht man nur die Glasschränke für den Reliquienschatz und in Holz geschnitzte, vergoldete Heiligenbilder, bei vollständig ge-

nur von diesem gründlichen, aber schwerfälligen und der Feder wenig gewachsenen Manne gelernt. Passavant a. a. O. Bei jedem der späteren Schriftsteller findet man übrigens die Reihe der dem Meister Wilhelm zugeschriebenen Bilder verändert, was natürlich nicht blos von der überhaupt ziemlich unsicheren, von momentanen Stimmungen abhängigen Würdigung der einzelnen Gemälde, sondern auch davon abhängt, welche Vorstellung von der Art des Meisters jeder sich gemacht. So nimmt z. B. Förster, Kunstgesch. I, S. 204 ff., den Maassstab von den künstlerisch am meisten entwickelten Bildern, die man dem Meister Wilhelm bisher zugeschrieben hatte, und spricht ihm daher die minder vollendeten ab, während gerade diese eher den Anfang andeuten und daher dem Haupte der Schule, die anderen aber weiter vorschreitenden Schülern angehören möchten. Bei dieser Meinungsverschiedenheit wird es nützlich sein, bei den später zu erwähnenden Bildern gleichsam Stimmen zu zählen, wobei Passavant in der Kunstreise und sonst, Kugler kl. Schr. und Gesch. der Mal., 2. Aufl., Hotho die Malerschule Hubert's van Eyck, 1. Thl., und Förster a. a. O. concurriren. Den Clarenaltar spricht nur dieser dem Meister Wilhelm ab. Passavant im Kunstbl. 1841, Nro. 88, 89, giebt wenig bedeutende Beiträge, Waagen nur gelegentliche, nachher anzuführende Aeusserungen. Vergl. auch Lübke im D. Kunstbl. 1855, S. 157. Kugler hat auch hier das Verdienst, zuerst eine klare Sonderung und Gruppirung der vorhandenen Bilder versucht zu haben.

schlossenen Aussenflügeln dagegen auf Leinwand gemalte Temperabilder auf rothem Grunde, den Crucifixus, Christus im Grabe stehend, und einzelne statuarische Heilige darstellend, dem Style nach etwas jünger als die sogleich zu erwähnenden überaus werthvollen Gemälde, welche sich nach der Oeffnung der äusseren Flügel auf dem von ihnen mit den geschlossenen inneren gebildeten grossen Felde zeigen. Die Mitte bildet hier der Schrank für die Monstranz mit der Gestalt eines messelesenden Priesters auf seiner Thüre; daneben stehen in vergoldeter, in Holz geschnitzter Architektur auf jeder Seite sechs Bilder und zwar in zwei Reihen, die zwölf der unteren die Jugendgeschichte Christi, von der Verkündigung bis zu seinem Auftreten als Knabe im Tempel, die der oberen Leiden und Tod, vom Gebet auf dem Oelberge an bis zur Himmelfahrt, enthaltend. Alle diese Bilder sind auf Goldgrund mit zarten dünnen Farben und leichter Modellirung gemalt, die Figuren schlank, selbst ohne starke Ausbildung der Taille, aber nicht zu lang und nicht übertrieben gebogen; die Zeichnung hat jene ideale Einfachheit, welche die Bewegung meist mit ununterbrochenem Flusse der Linie giebt, die Gesichter sind rundlich mit feiner Zuspitzung des Kinnes, die Compositionen stets aus wenigen Figuren zusammengesetzt, die Bewegungen nicht lebhaft, aber bezeichnend, anmuthig, und ohne Prätention. Mehr als die früheren Maler und Bildner weiss dieser Meister den Seelenausdruck nicht blos durch die Bewegung der Körper, sondern durch Mienen zu geben; besonders gilt dies von der unteren Reihe, wo die Gegenstände offenbar seiner Richtung zusagten. Da ist ein Schönheitsgefühl, ein Geschick mit leisem, fast unmerklichem Zuge die Stimmung der Gestalten zu bezeichnen, ein Ausdruck von Demuth, Innigkeit und unschuldiger Freude, wie er kaum schon so vorgekommen sein mochte. Die Geschichte ist sehr ausführlich erzählt; zwischen der Heimsuchung und der Geburt ist die Reise nach Bethlehem, zwischen der Verkündigung an die Hirten und der Anbetung der Könige eine häusliche Scene, ein Bad des Kindes, eingeschoben; dem entspricht aber auch die Behandlung völlig, es ist eine Familiengeschichte mit weiblichem Interesse an allen dabei vorkommenden Details, aber mit idyllischer Einfachheit und von einem

Schimmer heiligster Reinheit und Ruhe übergossen. Keines dieser Bilder ist ohne ein naives, aus dem Leben gegriffenes Motiv, das den allbekannten Gegenständen neuen Reiz verleiht. Das Christuskind ist zwar höchst kindlich, aber immer thätig; schon auf dem Bilde der Geburt, das blos die gothisch gebildete Wiege und daneben kniend Joseph und Maria zeigt, neigt es sich zärtlich dieser entgegen, bei dem Bade scheint es zu spielen. Eben so reizend ist der Ausdruck der Frauen, bei der Heimsuchung der der schönen demüthigen Elisabeth, fast immer der der Maria, besonders bei der Rückreise nach Judäa, die zwischen dem Kindermorde und dem Lehramt im Tempel eingeschaltet ist, wo sie den Knaben an der Hand führend, den Kopf wie spähend seitwärts wendet, in einer Weise, die an ein ähnliches Motiv bei Raphael erinnert. Andeutungen des Orts sind sparsam, bei der Flucht zwei palmenartige Bäume, dagegen schweben meistens auf dem Goldgrunde mehrere Engel mit Lockenköpfchen und bunten Flügeln, wie um der himmli-



Vom Clarenaltar.

schen Freude des Moments noch stärkeren Ausdruck zu leihen. Die Bilder der oberen Reihe sind weniger gelungen; die Compositionen sind voller aber nicht so glücklich dem Raume eingefügt, nicht so bestimmte Umrisse gebend, die Bewegungen eckiger, gewaltsamer, die Henker haben schon die seltsame Mischung von burlesker Rohheit und einer affectirten Grazie, welche sich in der späteren Kölner Schule oft wiederholt und zum Theil auf die Rechnung mangelhafter Zeichnung zum Theil auf die eines falschen Stylgefühles zu bringen ist. Besonders aber fehlt hier die geistige Freiheit der unteren Bilder; die Motive sind vielmehr meist die hergebrachten und oft sehr äusserlich wiedergegeben. Es kann daher sein, dass hier wie man vermuthet hat, ein älterer Meister oder ein an ältere Weise gewöhnter Geselle ausgeholfen hat; indessen muss man auch die Verschiedenheit des Stoffes in Anschlag bringen, der dem Maler der unteren Reihe mit seinem Sinne für das Zarte, Liebliche, Heitere Schwierigkeiten erregen musste. Sicherer ist, dass die schon erwähnten Aussenbilder auf Leinwand von anderer, minder bedeutender Hand sind, wie ich meine eine Reihe von Jahren jünger.

Ein Paar dem Clarenaltar gleichzeitige Bilder finden sich unter den noch ungeordneten Schätzen des künftigen Kölner Museums. Zuerst eine Kreuzigung nebst zwölf kleinen Seitenbildern mit der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Auferstehung aus der Kirche des h. Laurentius, dann die durchgesägte Tafel eines Bildflügels, auf der einen Seite mit der Kreuzabnahme, auf der andern mit Wundern der h. Elisabeth von Thüringen; endlich eine Folge von sechs Bildern aus der Passion, darunter die Kreuzigung mit Maria und Johannes. Alle diese Bilder*) haben in der Technik und in einzelnen Zügen grosse Verwandtschaft mit dem Clarenaltar, aber doch auch wieder Eigenes. Die Modellirung ist meistens stärker, die Färbung mannigfaltiger, die Anwendung weisser Lichter, die von nun an für die Kölner Schule bezeichnend ist, entschiedener. Auch das Streben nach Tiefe des Ausdrucks und dramatischem Leben ist zum Theil grösser. Aber der zarte Sinn, das Gefühl für Har-

*) Von mir noch in der als Depot dienenden ehemaligen Rathhauskapelle gesehen.

monie, die Gabe, mit geringen Mitteln viel zu geben, fehlen; es sind gleichzeitige, aber andere, weniger und anders begabte Meister.

Dagegen kann man dem Meister des Clarenaltars wohl das grosse und grossartige Wandgemälde in der Sakristei von St. Severin zu Köln zuschreiben, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, Petrus und Paulus, St. Severin und St. Margaretha, dabei knieend der Donatar und um das Kreuz herum fliegende Engel, alles auf dunkelm Grunde*). Das Bild hat wohl durch Rauch und Vernachlässigung gelitten, ist aber noch vollständig erhalten und erinnert in der Anmuth der Engel und besonders in dem lieblichen Kopfe der Margaretha sehr lebhaft an jenen Altar. Auch an den andern Gestalten, obgleich die grössere Dimension und die statuarische Feierlichkeit die Vergleichung mit jenen lieblichen Scenen erschwert, ist die Innigkeit des Ausdrucks und die Linienführung in ihrer bedeutsamen Einfachheit ganz demselben entsprechend. Die Gewandbehandlung ist auch hier sehr einfach, in fast senkrechten Falten, die über dem Fusse weich ablaufen, etwa wie der Ablauf des Säulenstammes, dabei ist sie aber höchst bedeutsam und gestattet uns bei der Grösse der Verhältnisse eine tiefere Einsicht in die Intentionen des umsichtigen Meisters. Der Faltenwurf ist nämlich sehr mannigfaltig, bei jeder Gestalt anders und immer darauf berechnet, das Auge auf die Bewegung der Hände hinzuleiten, die immer sehr bezeichnend ist und den Ausdruck der Mienen kräftigst unterstützt. Es ist dies der Vorzug einer einheitlichen Conception, der bei einer mehr naturalistischen Richtung der Kunst kaum unverkümmert bleiben kann.

Die andern Bilder, welche man dem Meister Wilhelm zuzuschreiben pflegt, unterscheiden sich von dem Clarenaltar meistens durch tieferes Colorit und vollkommnere Modellirung, und werden daher, wenn von demselben Meister, jünger sein. Am Nächsten steht ihm ein kleiner Flügelaltar im Kölner Museum, auf dem Mittelbilde die halbe Figur der Jungfrau, eine Wicken-

*) Nur Kugler kl. Schr. II, 290 und Gesch. der Malerei I, 237 steht mir hier zur Seite. Die anderen Zeugen schweigen.

blüthe*) in der Hand, das nackte Kind auf dem Arme, welches ihr das Kinn streichelt, auf den Flügeln in kleinerer Dimension die ganzen Figuren der h. Barbara und Katharina, auf der Aussenseite noch die Verspottung Christi. Dies Aussenbild ist flüchtig, aber mit Sicherheit und Geist ausgeführt, die Innenbilder dagegen sind von höchster Vollendung, mit einer Farbenkraft, die dem Oele gleich kommt, in weichster Verschmelzung der Töne. Die Köpfe, in schlankem Oval mit hoher Stirn und feinem länglichem Kinne, von leichter ruhiger Färbung, mit kleinem Munde und runden geöffneten Augen, sind keineswegs correct in der Zeichnung, aber dessenungeachtet, besonders der der Jungfrau von einem Liebreiz und mit einem Ausdrucke von Reinheit und Unschuld, der fesselt und selbst imponirt. Die Sorglosigkeit in Beziehung auf äussere Form erleichterte den Meistern ihre innere Empfindung auszusprechen und sich eine Sprache zu schaffen, die jeder versteht, der nicht von Kritik befangen ist. Etwa auf gleicher Höhe steht das berühmte Veronicabild der ehemals Boisseréeschen Sammlung, jetzt in der Münchener Pinakothek, wo diese weiche Modellirung, obgleich und indem sie die Nuancen des Knochenbaues übergeht, dem Kopfe der Heiligen einen wunderbaren, geheimnissvollen Reiz giebt, zu dem dann das dunkle und etwas starre Christusbild auf dem Tuche einen nothwendigen Gegensatz bildet. Auch ein zweites Bild gleichen Inhalts und gleicher Dimension wie das Münchener, jedoch mit einigen Veränderungen und einer volleren Zeichnung des Gesichts, jetzt in der Sammlung des Herrn Weyer in Köln, scheint unserm Meister zuzuschreiben **), wogegen ein anderes Bild des Schweisstuches, ohne die Heilige, jetzt in der Sammlung des Dr. Dormagen, einem geringeren Meister anzugehören scheint.

Daran reihet sich dann eine ganze Zahl von Bildern, welche verwandt, aber doch unter sich sehr verschieden sind und von mehreren nahen Schülern oder Zeitgenossen jenes ältern Meisters herrühren. Der Versuch sie auch unter sich chronologisch

*) Man pflegt das Bild darnach zu benennen; alle Stimmen sind hier einig, es Meister Wilhelm zuzuweisen.

**) Weyden im Kunstbl. 1851, S. 4. Unger daselbst 1853, S. 279.

zu ordnen oder einzelne dieser unbekannten Meister heraus zu erkennen und jedem das Seine zuzuweisen, ist misslich und für meinen geschichtlichen Zweck nicht nöthig. Es scheint mir fruchtbarer, die bedeutenderen dieser Bilder nach ihrer Richtung und nach den Gegenständen zu sondern, da sich daran die weitere Entwickelung der Schule leichter zeigen lässt.

Den Anfang mache ich mit den kirchlichen Wand- und Altargemälden von grösserer Dimension, bei denen es hauptsächlich auf Ernst und Würde ankommt. Sie sind nicht sehr zahlreich und nicht die Stärke der Schule, die mehr auf das Anmuthige, Leichte, Andeutende, als auf die für den angegebenen Zweck erforderliche plastische Ausführung gerichtet war. Vielleicht das Beste darunter ist ein Wandgemälde in der Krypta von St. Severin in Köln, Christus am Kreuze unter einzelnen Heiligen, der Inschrift zufolge von einem Canonicus von Titzervelde gestiftet, nicht so grossartig wie das ähnliche, obenerwähnte Bild in der Sakristei derselben Kirche, aber dennoch ernst, würdig und mit Schönheitsgefühl *). Ein grosses Tafelbild ähnlichen Inhalts im Kölner Museum, Maria und Johannes nebst sieben andern Aposteln neben dem Kreuze, zeigt zwar Fortschritte in der Farbe und Modellirung, ist aber im Ausdruck schwach und bedeutungslos **). Noch geringer sind alle kleineren Tafeln dieser Art, von denen sich noch mehrere im Kölner Museum finden. Das Wandgemälde endlich, welches 1856 in der Marienkapelle des Kölner Domes entdeckt, seitdem aber wieder durch die Aufstellung des neuen Altares mit einem Overbeckschen Bilde unsichtbar geworden ist, den Tod der Maria darstellend, aber nur in wenigen Figuren erhalten, scheint einem späteren nicht sehr ausgezeichneten Nachfolger Meister Wil-

*) Kugler, kl. Schr. II, 288, hält dies Bild für älter als das der Sakristei, mir schien das Gegentheil unzweifelhaft.

**) Man hat hier und zwar an den Heiligenscheinen ein Monogramm zu entdecken geglaubt; Merlo im Nachtrage S. 33 zeigt aber mit Recht, dass es ein müssiger, zur Ausfüllung des Raumes hinter der Namensinschrift des Heiligen dienender Schnörkel sei. Auch das Zeichen eines Besitzers (Sotzmann, D. Kunstbl. 1853, S. 51) ist an dieser Stelle nicht zu suchen. Vergl. ferner Kugler kl. Schr. II, 290 und Gesch. der Malerei I, 239. Förster a. a. O. S. 205.

helm's anzugehören, dessen Schwächen es noch theilt, während das Gefühl für die Schönheit der Linie schon verloren ist*).

Gelungener sind schon die Gemälde mit historischen Hergängen, in denen sich der Lebensdrang und die Naivetät der Zeit sehr günstig zeigen. Am Nächsten dem Clarenaltar, wenn auch von minder feiner Ausführung, steht ein kleiner Hausaltar aus einem Nonnenkloster in Andernach, auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige von liebenswürdigster Anmuth und Innigkeit**). Ein kleines Bild in der Sammlung des Stadtbaumeisters Weyer in Köln, Christus und Thomas, ist nicht ohne Verdienst und durch den charakteristischen Schwung der Linie des aufgehobenen Arms anziehend, viel wichtiger aber, wenn auch von leichterer Ausführung die inhaltreiche Tafel des Berliner Museums (No. 1224), welche in 35 sehr kleinen Bildern die Geschichte des Heilandes nebst einer Gruppe der Donatare enthält. Zwei Hände haben daran gearbeitet. Die oberste Reihe von sieben Darstellungen der Kindheitsgeschichte ist äusserst zart und lieblich, wenn auch gewiss nicht von Meister Wilhelm und in ganz anderer Zeichnung; die Figuren sind auffallend kurz, die Tendenz ist mehr naturalistisch naiv als ideal, die Linienführung ohne Adel, die Farbe voller, die Ausführung auch hier schon flüchtig, wenn auch nicht so wie auf den Bildern der anderen Reihen. Diese haben zwar dieselben Verhältnisse der Figuren und sind nicht minder reich an anmuthigen, aus dem Leben gegriffenen Zügen***), dagegen sind die Compositionen mit Figuren überladen, die Ausführung roh, die Gesichtsbildungen im höchsten Grade gemein, die Bewegungen marionettenhaft.

Einigermassen ähnlich ist eine Kreuzigung im Kölner Museum, welche zufolge des darauf befindlichen Wappens für

*) So wenigstens muss ich nach der Abbildung der im Organ für christl. Kunst, Bd. VI, S. 261, mitgetheilten Zeichnung urtheilen. Wie der Verfasser der Notiz dabei an italienische Abstammung oder gar an einen italienischen Meister denken kann, ist unbegreiflich.

**) Er war früher im Besitze des verstorbenen Bauinspectors v. Lassaulx in Coblenz. Vergl. Kugler II, 290. Passavant 409.

***) Die Scene, wo der Christusknabe predigend zwischen seine Kreisel spielenden Altersgenossen tritt, ist besonders charakteristisch.

die altkölnische Familie Wasserfass gemalt ist*), auf Goldgrund, aber schon mit hohem Augenpunkte, mit Bergen und Burgen im Hintergrunde und mit figurenreicher Darstellung der verschiedenen aneinander gerückten Momente; also nach ganz anderem System angeordnet als die Bilder des Clarenaltars. Auch die Farbenbehandlung ist anders, dunkler, härter, und die Bewegungen sind, bei ruhigen Gesichtszügen, sehr lebendig, oft übertrieben, aber nicht selten von ergreifendem Pathos. So namentlich bei den Frauen neben der Kreuztragung, wo die eine mit verhülltem Gesicht unsere Phantasie zu der Vorstellung noch stärkeren Schmerzes als in den sichtbaren Köpfen anregt und so in der That die Wirkung steigert**).

Eine zweite noch etwas grössere und figurenreichere Kreuzigung, ebenfalls im Museum, gehört schon einem etwas weiter entwickelten Meister an, der sich durch eine Fülle von lebendigen Motiven auszeichnet. So der Gegensatz des milden Johannes gegen die rohen Knechte, die ihn mit grellen Gebehrden verspotten; die fast portraitartig durchgeführte Frau in reichem Kleide, die einen Knaben an der Hand führt, und auf der anderen Seite ein reicher Mann, der sein Pferd von einem zierlich laufenden Diener leiten lässt. Der Christuskörper ist aber noch sehr mager und überhaupt die Zeichnung weniger fliessend und ideal, die Farbe dagegen entwickelter, mit hellen gebrochenen Tönen, die in wohlberechnetem Wechsel sich wiederholen und harmonisch wirken. Das in der späteren Kölner Schule so sehr beliebte Motiv, durch den Farbengegensatz des Futters gegen die Aussenseite des Gewandes zu wirken, kommt hier schon vor.

Leichterer Behandlung sind die Theile eines Altars***), im

*) Von Kugler in den kl. Schr. II, 287 und in der Gesch. der Malerei I, 210 beschrieben und in die Zeit von Meister Wilhelm gesetzt. Mir schien sie, wie auch Hotho a. a O. S. 253, später.

**) Man mag dabei an die bekannte Anekdote des Plinius von dem Maler Timanthes erinnern, der bei dem Opfer der Iphigenia Agamemnon's Schmerz durch die Verhüllung des Gesichts eindringlich schilderte.

***) In der Kölner Ausstellung von 1854, Nro. 474 — 481. Die Reste eines anderen Altars ähnlicher Art sind in mehreren Privatsammlungen Köln's zerstreut, nämlich die Kreuzigung nebst der Kreuztragung bei Merlo, Christus am Oelberge und die Geisselung bei Fromm, Verkündigung und Geburt bei

Besitz des Kaplans Seydel zu Köln, die heilige Geschichte von der Verkündigung bis zum Tode der Maria darstellend, und zwar die Leidensgeschichte Christi in acht Tafeln auf rothem Grunde roher ausgeführt, wahrscheinlich also die Aussenseite der Flügel bildend und als Leiden der Maria betrachtet, und ihre Freuden, nämlich die Geschichten von der Verkündigung bis zur Anbetung der Könige und nach dem Kreuzestode von der Auferstehung bis zum Heimgange der Jungfrau selbst in anderen acht Bildern auf Goldgrund und von bedeutend besserer Hand, alle aber wie die Aussenbilder des Clarenaltars nicht unmittelbar auf das Holz, sondern auf Leinwand gemalt. Die Zeichnung ist noch ganz die flüssige und leichte, die Figuren sind schlank mit langem Halse und dünnen Armen, die Gewänder etwas breiter gehalten als auf dem Clarenaltar, aber doch fliessend und in schöner Linie. Der Ausdruck ist oft sehr innig, wenigstens im Motiv, die Anordnung noch sparsam, aber doch schon mit Nebensachen, z. B. bei der Verkündigung Vorhänge und Thür, bei der Geburt Dach und Heerde, Ochs und Esel. Auch naive humoristische Züge, z. B. dass Joseph Suppe kocht, dass der Mohrenkönig sein schleppendes Gewand in einer eigenthümlichen, wahrscheinlich nach damaligem Herkommen für orientalisch gehaltenen Weise hebt, mischen sich ein.

Ferner gehört dahin ein Flügelbild des künftigen Museums (jetzt noch in der Rathhauskapelle), jener oben mehr erwähnten Kreuzigung ähnlich*), auf dem Mittelbilde ein um diese Zeit aufkommender und in Deutschland oft wiederkehrender Gegenstand, die ganze heilige Sippschaft, Maria mit verwandten Männern, Frauen und Kindern, dem Heiland und künftigen Aposteln, auf den Flügeln Verkündigung und Geburt, Heimsuchung und Anbetung der Könige. Die mehr bewegten Scenen sind ziemlich steif, dagegen die ruhigeren überaus lieblich, in leichter Zeichnung, mit rundlichen Formen, sehr reinen und einfachen Gewandmotiven, die Gewänder wiederum meist in helleren Farben, auch die Carnation sehr licht.

Ruhl, alle auf Leinwand mit dunkelem Hintergrunde. Die Ausstellung von 1854 gab Gelegenheit, sie (Nro. 156, 219, 281 des Katal.) zu vergleichen.

*) Nur von Hotho erwähnt, S. 250.

Endlich ist ein Triptychon mit einer minder gewöhnlichen Darstellung zu erwähnen*). Die Flügel enthalten blos die einzelnen Figuren der Kirchenväter Hieronymus und Augustinus, das Mittelbild feiert dagegen in einzelnen, ohne naturalistische Einheit durch eine geometrische Figur umschlossenen Bildern das Geheimniss der Geburt des Heilandes; in der Mitte die Jungfrau mit dem Kinde, dann in aufeinander folgenden Ordnungen die Symbole dieses Geheimnisses, zuerst die Thiersymbole, Phönix, Einhorn, Pelikan, Löwe, dann die alttestamentarischen, der feurige Busch, Aaron mit der blühenden Gerte, Ezechiel vor der verschlossenen Pforte, Gideons Vliess u. s. f., alles durch lateinische Verse erklärt**); die Ausführung einen Meister wohl schon vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts verrathend***).

Am wichtigsten ist eine dritte Klasse von Bildern, welche man die idyllischen nennen kann, weil sie zwar religiöser Bestimmung, der Jungfrau gewidmet sind, aber so dass sie diese nicht in ernster, kirchlicher Weise, sondern mit freier naiver Poesie feiern. Sie sind für die Kölner Schule charakteristisch. Selbst die in Italien beliebte Darstellung der Jungfrau in throno oder im Momente der Krönung kommt in dieser Schule selten vor; sie sucht weniger die Herrlichkeit der Himmelskönigin, als die Demuth, Unschuld, Reinheit der Auserwählten unter den Frauen darzustellen. Die Mutter Gottes erscheint ihr als eine einfache Jungfrau im Liebreiz der Jugend, und nimmt nur etwa die Haltung und Umgebung einer vornehmen fürstlichen Jungfrau an. Die Maler zeigen sie daher gern im Freien, auf blumigen Rasen sitzend, von einer Gartenmauer umhegt, von heiligen

*) Es befand sich früher im Besitze des Landgerichts-Präsidenten Bessel zu Cleve und ist von mir im Kunstblatte 1839, Nro. 51 beschrieben.

**) Die allgemeine Unterschrift: Hanc per figuram noscis castam parituram.

***) Ein Flügelaltar, welcher aus der Stiftskirche zu Münstereifel in die kleine Kirche zu Kirchsahr, im Ahrthale unfern Aldenahr, gerathen ist, soll ebenfalls im lieblichen Ausdrucke der Köpfe und in der Gewandbehandlung an Meister Wilhelm erinnern. Er enthält geöffnet auf der Mitteltafel die Kreuzigung nebst sechs Passionsbildern, auf den Flügeln in je sechs Bildern die Kindheit Christi und die Hergänge von der Grablegung bis zur Ausgiessung des h. Geistes. Das Ganze hat $4^{1}/_{2}$ Fuss Höhe und etwas geringere Breite. Ich verdanke diese Mittheilung Herrn Prof. Andreas Müller in Düsseldorf.

Begleitern umgeben, wie von einem edlen Hofstaat. Zuweilen sind es nur Jungfrauen, etwa die heilige Katharina, sich mit dem Christkinde verlobend, Agnes mit dem Lämmlein spielend, andere aus kostbar geschmückten Büchern vorlesend, musicirend, Blumen pflückend, Wasser schöpfend, zuweilen auch männliche Heilige, die mit einzelnen Fräulein besondere Gruppen sittiger Unterhaltung bilden, namentlich gern der ritterliche St. Georg, dessen Goldrüstung dem reichen Schmucke, in welchem auch die weiblichen Heiligen immer erscheinen, entspricht. Man würde glauben das Bild einer heiteren vornehmen Gesellschaft vor sich zu haben, wenn nicht die Heiligenscheine und der Goldgrund über dem Rasen uns daran erinnerte, dass wir nicht in irgend einem beglückten Klima der Erde, sondern im Paradiese sind. Alle diese Bilder sind übrigens in kleiner Dimension, offenbar nicht für den kirchlichen Gebrauch, sondern zur Privatandacht, ich möchte sagen, zum andächtigen Genusse bestimmt. Das älteste unter ihnen scheint mir das des Berliner Museums (Nro. 1238) zu sein, eine einfache Gruppe von vier Jungfrauen, auch auf den Flügeln jungfräuliche Heilige, Elisabeth und Agnes, in der Behandlung noch dem Altärchen mit der Wickenblüthe in Köln sehr ähnlich. Die Figuren sind schlank mit feiner Taille und dünnen Armen, die Carnation ist rosig, dabei aber auch die Farbe der Gewänder entwickelter und glänzender, Katharina z. B. im goldbrokatenen Kleide, auf welches das blonde Haar herabfällt, mit gelbem röthlich schillerndem Mantel und hell lila Futter. Nicht viel jünger ist das liebliche Rundbild der Münchener Pinakothek (Kabinet 1, Nro. 16), wo Madonna zwar auf einem Thrönchen sitzt, aber doch im Freien, umgeben von ihren vier Jungfrauen, von denen Katharina und Barbara neben ihr stehen, Agnes und Agathe auf dem Rasen sitzen, alle dem Concerte horchend, welches Engel mit Harfen, Lauten und Orgeln ausführen. Ist hier der Gedanke des Himmlischen vorherrschend, so führt ein drittes Bildchen, in der Prehnschen Sammlung in der Bibliothek zu Frankfurt am Main, den Gedanken adelig anmuthiger Gartenfreude weiter und reizend aus. Obstbäume, ein Brunnen, ein Tisch mit Gläsern und Früchten füllen den Garten, in welchem die beiden Ritterheiligen St. Michael und St. Georg

am Boden sitzen und mit einem Dritten, der sich zu ihnen an einen Baum gelehnt hinabbiegt, sprechen. Maria goldgelben Haars in weissem Gewande und blauem Mantel liest im Gebetbuche mit anmuthigster Hingebung, während das Kind auf der von einer Heiligen ihm hingehaltenen Zither mit zarter Hand spielt und einige Jungfrauen Kirschen pflücken oder Wasser holen. Es ist eine Paradiesesfreude von unschuldigster Phantasie lieblich ausgemalt. Aehnlich aber einfacher sind einige andere Bilder in kölnischen Privatsammlungen, so bei Dr. Dormagen eine Maria mit der Krone im grauen Mantel, vor der das Kind im Grase mit Blumen spielt, bei Merlo eine andere, welche das auf weissem Tuche im Grase liegende Kind anbetet und eine kleine stehende Jungfrau mit dem Kinde*), bei Weyer ein ähnliches kleines Bild; endlich und besonders in der Ruhlschen Sammlung eine anmuthige Verkündigung und ein reizendes miniaturartiges Bild, Maria mit dem Kinde schon in reicherer Gesellschaft, Petrus und Paulus, die beiden Johannes, dann St. Georg und sieben weibliche Heilige, alle in verschiedenen Gruppen, symmetrisch aber doch mit feinen Abwechselungen um die Jungfrau gruppirt**), das Ganze in gelber lichter Färbung mit der leichten idealen Modellirung dieser ersten Generation. Daran reihen sich dann mehrere Bilder der Moritzkapelle in Nürnberg***), namentlich vier Apostel, schlanke, hüftenlose Gestalten mit röthlichem Lockenhaar, dann zwei einzelne weibliche Heilige und endlich besonders das überaus liebliche Bild der Jungfrau mit dem Kinde, das hier eine Erbsenblüthe hält, lebhaft erinnernd an das ähnliche des Kölner Museums.

Wir können die Meister aller dieser Bilder, obgleich sie aus verschiedenen Werkstätten hervorgegangen sein werden, unter dem Namen der Schule des Meisters Wilhelm zusammenfassen, weil sie im Wesentlichen noch auf demselben Standpunkte stehen, den schon der älteste dieser Reihe, der Meister des Clarenaltars einnahm. Es ist dieselbe Stufe der Ideali-

*) Abgebildet in Merlo's Nachtrage.

**) Schon von Lübke im Deutschen Kunstbl. 1855, S. 157 mit unwesentlichen Abweichungen beschrieben.

***) N. 14, 1, 8. Vergl. Waagen Künstler u. Kunstw. in Dld. I, 168—173.

tät*), dasselbe Bestreben den heiligen Gestalten einen Ausdruck von Reinheit, Unschuld, Lieblichkeit zu geben, dieselbe Anhänglichkeit an die typischen Ueberlieferungen der Vorzeit, dieselbe Weise mehr aus dem Inneren, also in gewissem Sinne aus Ideen, als aus objectiven Anschauungen zu schöpfen, dasselbe Verhältniss zur Natur, welche sie nur im Allgemeinen und flüchtig beobachten und aus ihr nur das nehmen, was ihren bereits festgestellten Schönheitsbegriffen entspricht; daher denn auch dieselbe typisch gewordene Mangelhaftigkeit der Zeichnung, von der man schwer begreift wie sie so lange unbemerkt und unverbessert bleiben konnte, aber auch endlich dieselbe Feinheit der Linie und Innigkeit der Empfindung. Aber daneben bestehen nicht blos individuelle, sondern auch solche Verschiedenheiten, welche ein Hinausschreiten über den ursprünglichen Standpunkt vorbereiteten. Die älteren Meister, aus der architektonisch statuarischen Schule hervorgegangen, liebten einfache, wenig gebrochene Linien, schlanke Verhältnisse, die späteren suchten weicheren Schwung und vollere Rundung; die älteren hatten bei vorherrschendem Ernst einzelne aus dem Leben entlehnte anmuthige Züge angebracht, die späteren suchten diese zu vermehren, und dieser Anmuth einen lebendigeren, aber auch sinnlicheren Charakter zu geben. Ueberhaupt milderte das wachsende Naturgefühl, wenn auch ohne wirkliche Studien, manche Härten; die allzudünnen Glieder und die eckigen Bewegungen werden völliger und weicher, die Körper und Stoffe etwas natürlicher behandelt, die Farbe endlich, die bei jenen Aelteren zwar sorgfältig gestimmt und harmonisch, aber zart und dünn ist und noch an die colorirten Umrisse der Miniaturen erinnert, wird allmälig kräftiger im Tone, stärker aufgetragen und zu volleren Accorden verbunden.

Diese Neuerungen ergaben sich ganz einfach aus den Gesetzen der Kunst; abgelöst von der Architektur und nach der Natur gewendet, konnte sie nicht lassen, sich ihr langsam zu nähern. Aber sie hingen auch zusammen mit der Aenderung des

*) Man hat diesen, zur Bezeichnung dieser älteren Kölnischen Schule oft gebrauchten Ausdruck angefochten, allein wenn auch vieldeutig und dem Missbrauche unterworfen, wie alle solche Bezeichnungen, ist er doch der passendste.

religiösen Gefühls, welche an der Gränze des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts begann und sich in der Zeit der grossen Concilien feststellte. Schon die nächste, jener älteren folgende künstlerische Generation empfing dadurch eine ganz andere Auffassung. Die strenge oder naive, mehr aus subjectiver Empfindung schöpfende Idealität entsprach der sehnsüchtig strebenden oder kindlich freudigen Andacht ihrer Zeit; die ruhige, mehr kirchliche Religiosität, welche jetzt aufkam und sich mit der Richtung auf behaglichen, sinnlichen Lebensgenuss so wohl vertrug, verlangte volleres sinnliches Leben, grössere Naturwahrheit, derbere, allgemein verständliche Züge; sie brauchte, um in den Kirchen zu wirken, grössere Dimensionen, und wollte ihre Heiligen zwar wohl mit Anmuth, aber auch mit der Fülle irdischer Kraft und mit dem Glanze weltlicher Hoheit umgeben sehen. Natürlich wurden diese Anforderungen nicht sogleich von allen und mit gleicher Tiefe verstanden, aber allmälig bildete sich doch ein gemeinsames Streben nach dem noch unbekannten Ziele. Eine grosse Zahl noch auf uns gekommener Bilder, offenbar von vielen verschiedenen Händen und in einem ziemlich umfassenden Zeitraume entstanden, geben davon Zeugniss. Die Abstammung von der Schule des Meisters Wilhelm ist nicht zu verkennen; gewisse typische Züge, Eigenthümlichkeiten der Anschauungsweise, der Färbung und sonstiger Technik erhalten sich noch lange, aber dabei finden sich doch zahlreiche Abweichungen von dem bisherigen Wege. Die Verhältnisse der Figuren werden statt lang und schmächtig eher kurz und gedrungen, das Oval des Gesichtes nähert sich dem Kreise, Arme und Hände werden naturgemässer, die Glieder voller, die Modellirung, zwar noch etwas allgemein und unbestimmt, zeigt doch deutlicheres Gefühl für die Körperlichkeit. Die Haltung der Gestalten nimmt eine behagliche Breite an, namentlich sind die Beine, die früher meist möglichst zusammengehalten und von dem langen Gewande bedeckt wurden, gern auseinandergestellt, selbst gespreizt. Die Bewegungen haben den Charakter des Schüchternen und Zurückgehaltenen verloren, sind dreister und freier, wobei denn freilich und selbst bei den ausgezeichnetesten Meistern Uebertreibungen, eckige und naturwidrige Formen vorkommen. Die

Körperkenntniss ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht auf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer geworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen der Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast bis zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die volleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen und Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies dann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist dagegen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wiederkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu feiner portraitartiger Schilderung gelangt, bei den geringeren aber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit, die an das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen nach Naturwahrheit zuweilen bis an die Gränze des Gemeinen, namentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform mit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die keinesweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch nebeneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde wenig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation mehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, einfachen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des Tages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem unruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpflich in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die Pracht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie sie der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der golddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Gewänder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn in langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfaltiger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und Apostel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald vielfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite, schwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet, welche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken. Auch wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen, dass die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen

Stoffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt denn oft der Gewandbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten erhöht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde, aber die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter der früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der Sinn dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anordnung der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser Beziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer wird sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige Gestalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstellung des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Meister eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil dies dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr und mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus einer naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten. Andererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer Vorgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den Gedanken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft gleichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Goldgrunde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B. bei dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte und Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon zu realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten ihre Figuren meist auf ebenem Boden auf, so dass der goldene oder goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was bei statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen Compositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durchscheinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch dann die Linie des Gesammtumrisses, die in den älteren Bildern oft so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing man an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen und vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen hohen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach hinten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter und über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über denen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des Himmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im

Körperkenntniss ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht auf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer geworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen der Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast bis zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die volleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen und Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies dann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist dagegen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wiederkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu feiner portraitartiger Schilderung gelangt, bei den geringeren aber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit, die an das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen nach Naturwahrheit zuweilen bis an die Gränze des Gemeinen, namentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform mit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die keinesweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch nebeneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde wenig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation mehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, einfachen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des Tages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem unruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpflich in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die Pracht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie sie der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der golddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Gewänder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn in langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfaltiger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und Apostel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald vielfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite, schwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet, welche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken. Auch wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen, dass die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen

Stoffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt denn oft der Gewandbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten erhöht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde, aber die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter der früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der Sinn dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anordnung der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser Beziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer wird sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige Gestalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstellung des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Meister eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil dies dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr und mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus einer naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten. Andererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer Vorgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den Gedanken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft gleichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Goldgrunde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B. bei dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte und Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon zu realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten ihre Figuren meist auf ebenem Boden auf, so dass der goldene oder goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was bei statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen Compositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durchscheinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch dann die Linie des Gesammtumrisses, die in den älteren Bildern oft so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing man an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen und vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen hohen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach hinten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter und über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über denen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des Himmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im

örperkenntniss ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht
uf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer
eworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen
er Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast
is zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die
olleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen
nd Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies
ann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist da-
egen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wie-
erkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Man-
igfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu
einer portraitartiger Schilderung gelangt, bei den geringeren
ber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit, die
n das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen
ach Naturwahrheit zuweilen bis an die Gränze des Gemeinen,
amentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform
nit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die kei-
esweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch ne-
eneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde
venig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation
nehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, ein-
ichen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des
'ages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem
nruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpf-
ch in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die
racht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie
e der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der
olddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Ge-
änder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn
langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfal-
ger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und
postel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald
elfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite,
hwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet,
elche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken.
ich wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen,
ss die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen

›ffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt denn oft der Ge-
ndbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten
öht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde,
›r die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter
früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der
ın dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anord-
ıg der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser
ziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer
·d sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige
stalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstel-
g des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Mei-
r eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil
s dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr
l mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus
er naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten.
dererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer
›rgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den
danken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft
ichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Gold-
ınde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B.
dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte
l Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon
realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten
e Figuren meist auf ebenem Boden auf, so dass der goldene
›r goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was
statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen
›mpositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durch-
ıeinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch
ın die Linie des Gesammtumrisses, die in den älteren Bildern
so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing
ın an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen
d vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen
hen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach
ıten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter
d über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über
nen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des
mmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im

Begleitern umgeben, wie von einem edlen Hofstaat. Zuweilen sind es nur Jungfrauen, etwa die heilige Katharina, sich mit dem Christkinde verlobend, Agnes mit dem Lämmlein spielend, andere aus kostbar geschmückten Büchern vorlesend, musicirend, Blumen pflückend, Wasser schöpfend, zuweilen auch männliche Heilige, die mit einzelnen Fräulein besondere Gruppen sittiger Unterhaltung bilden, namentlich gern der ritterliche St. Georg, dessen Goldrüstung dem reichen Schmucke, in welchem auch die weiblichen Heiligen immer erscheinen, entspricht. Man würde glauben das Bild einer heiteren vornehmen Gesellschaft vor sich zu haben, wenn nicht die Heiligenscheine und der Goldgrund über dem Rasen uns daran erinnerte, dass wir nicht in irgend einem beglückten Klima der Erde, sondern im Paradiese sind. Alle diese Bilder sind übrigens in kleiner Dimension, offenbar nicht für den kirchlichen Gebrauch, sondern zur Privatandacht, ich möchte sagen, zum andächtigen Genusse bestimmt. Das älteste unter ihnen scheint mir das des Berliner Museums (Nro. 1238) zu sein, eine einfache Gruppe von vier Jungfrauen, auch auf den Flügeln jungfräuliche Heilige, Elisabeth und Agnes, in der Behandlung noch dem Altärchen mit der Wickenblüthe in Köln sehr ähnlich. Die Figuren sind schlank mit feiner Taille und dünnen Armen, die Carnation ist rosig, dabei aber auch die Farbe der Gewänder entwickelter und glänzender, Katharina z. B. im goldbrokatenen Kleide, auf welches das blonde Haar herabfällt, mit gelbem röthlich schillerndem Mantel und hell lila Futter. Nicht viel jünger ist das liebliche Rundbild der Münchener Pinakothek (Kabinet 1, Nro. 16), wo Madonna zwar auf einem Thrönchen sitzt, aber doch im Freien, umgeben von ihren vier Jungfrauen, von denen Katharina und Barbara neben ihr stehen, Agnes und Agathe auf dem Rasen sitzen, alle dem Concerte horchend, welches Engel mit Harfen, Lauten und Orgeln ausführen. Ist hier der Gedanke des Himmlischen vorherrschend, so führt ein drittes Bildchen, in der Prehnschen Sammlung in der Bibliothek zu Frankfurt am Main, den Gedanken adelig anmuthiger Gartenfreude weiter und reizend aus. Obstbäume, ein Brunnen, ein Tisch mit Gläsern und Früchten füllen den Garten, in welchem die beiden Ritterheiligen St. Michael und St. Georg

am Boden sitzen und mit einem Dritten, der sich zu ihnen an einen Baum gelehnt hinabbiegt, sprechen. Maria goldgelben Haars in weissem Gewande und blauem Mantel liest im Gebetbuche mit anmuthigster Hingebung, während das Kind auf der von einer Heiligen ihm hingehaltenen Zither mit zarter Hand spielt und einige Jungfrauen Kirschen pflücken oder Wasser holen. Es ist eine Paradiesesfreude von unschuldigster Phantasie lieblich ausgemalt. Aehnlich aber einfacher sind einige andere Bilder in kölnischen Privatsammlungen, so bei Dr. Dormagen eine Maria mit der Krone im grauen Mantel, vor der das Kind im Grase mit Blumen spielt, bei Merlo eine andere, welche das auf weissem Tuche im Grase liegende Kind anbetet und eine kleine stehende Jungfrau mit dem Kinde*), bei Weyer ein ähnliches kleines Bild; endlich und besonders in der Ruhlschen Sammlung eine anmuthige Verkündigung und ein reizendes miniaturartiges Bild, Maria mit dem Kinde schon in reicherer Gesellschaft, Petrus und Paulus, die beiden Johannes, dann St. Georg und sieben weibliche Heilige, alle in verschiedenen Gruppen, symmetrisch aber doch mit feinen Abwechselungen um die Jungfrau gruppirt**), das Ganze in gelber lichter Färbung mit der leichten idealen Modellirung dieser ersten Generation. Daran reihen sich dann mehrere Bilder der Moritzkapelle in Nürnberg***), namentlich vier Apostel, schlanke, hüftenlose Gestalten mit röthlichem Lockenhaar, dann zwei einzelne weibliche Heilige und endlich besonders das überaus liebliche Bild der Jungfrau mit dem Kinde, das hier eine Erbsenblüthe hält, lebhaft erinnernd an das ähnliche des Kölner Museums.

Wir können die Meister aller dieser Bilder, obgleich sie aus verschiedenen Werkstätten hervorgegangen sein werden, unter dem Namen der Schule des Meisters Wilhelm zusammenfassen, weil sie im Wesentlichen noch auf demselben Standpunkte stehen, den schon der älteste dieser Reihe, der Meister des Clarenaltars einnahm. Es ist dieselbe Stufe der Ideali-

*) Abgebildet in Merlo's Nachtrage.

**) Schon von Lübke im Deutschen Kunstbl. 1855, S. 157 mit unwesentlichen Abweichungen beschrieben.

***) N. 14, 1, 8. Vergl. Waagen Künstler u. Kunstw. in Dld. I, 168—173.

tät*), dasselbe Bestreben den heiligen Gestalten einen Ausdruck von Reinheit, Unschuld, Lieblichkeit zu geben, dieselbe Anhänglichkeit an die typischen Ueberlieferungen der Vorzeit, dieselbe Weise mehr aus dem Inneren, also in gewissem Sinne aus Ideen, als aus objectiven Anschauungen zu schöpfen, dasselbe Verhältniss zur Natur, welche sie nur im Allgemeinen und flüchtig beobachten und aus ihr nur das nehmen, was ihren bereits festgestellten Schönheitsbegriffen entspricht; daher denn auch dieselbe typisch gewordene Mangelhaftigkeit der Zeichnung, von der man schwer begreift wie sie so lange unbemerkt und unverbessert bleiben konnte, aber auch endlich dieselbe Feinheit der Linie und Innigkeit der Empfindung. Aber daneben bestehen nicht blos individuelle, sondern auch solche Verschiedenheiten, welche ein Hinausschreiten über den ursprünglichen Standpunkt vorbereiteten. Die älteren Meister, aus der architektonisch statuarischen Schule hervorgegangen, liebten einfache, wenig gebrochene Linien, schlanke Verhältnisse, die späteren suchten weicheren Schwung und vollere Rundung; die älteren hatten bei vorherrschendem Ernst einzelne aus dem Leben entlehnte anmuthige Züge angebracht, die späteren suchten diese zu vermehren, und dieser Anmuth einen lebendigeren, aber auch sinnlicheren Charakter zu geben. Ueberhaupt milderte das wachsende Naturgefühl, wenn auch ohne wirkliche Studien, manche Härten; die allzudünnen Glieder und die eckigen Bewegungen werden völliger und weicher, die Körper und Stoffe etwas natürlicher behandelt, die Farbe endlich, die bei jenen Aelteren zwar sorgfältig gestimmt und harmonisch, aber zart und dünn ist und noch an die colorirten Umrisse der Miniaturen erinnert, wird allmälig kräftiger im Tone, stärker aufgetragen und zu volleren Accorden verbunden.

Diese Neuerungen ergaben sich ganz einfach aus den Gesetzen der Kunst; abgelöst von der Architektur und nach der Natur gewendet, konnte sie nicht lassen, sich ihr langsam zu nähern. Aber sie hingen auch zusammen mit der Aenderung des

*) Man hat diesen, zur Bezeichnung dieser älteren Kölnischen Schule oft gebrauchten Ausdruck angefochten, allein wenn auch vieldeutig und dem Missbrauche unterworfen, wie alle solche Bezeichnungen, ist er doch der passendste.

religiösen Gefühls, welche an der Gränze des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts begann und sich in der Zeit der grossen Concilien feststellte. Schon die nächste, jener älteren folgende künstlerische Generation empfing dadurch eine ganz andere Auffassung. Die strenge oder naive, mehr aus subjectiver Empfindung schöpfende Idealität entsprach der sehnsüchtig strebenden oder kindlich freudigen Andacht ihrer Zeit; die ruhige, mehr kirchliche Religiosität, welche jetzt aufkam und sich mit der Richtung auf behaglichen, sinnlichen Lebensgenuss so wohl vertrug, verlangte volleres sinnliches Leben, grössere Naturwahrheit, derbere, allgemein verständliche Züge; sie brauchte, um in den Kirchen zu wirken, grössere Dimensionen, und wollte ihre Heiligen zwar wohl mit Anmuth, aber auch mit der Fülle irdischer Kraft und mit dem Glanze weltlicher Hoheit umgeben sehen. Natürlich wurden diese Anforderungen nicht sogleich von allen und mit gleicher Tiefe verstanden, aber allmälig bildete sich doch ein gemeinsames Streben nach dem noch unbekannten Ziele. Eine grosse Zahl noch auf uns gekommener Bilder, offenbar von vielen verschiedenen Händen und in einem ziemlich umfassenden Zeitraume entstanden, geben davon Zeugniss. Die Abstammung von der Schule des Meisters Wilhelm ist nicht zu verkennen; gewisse typische Züge, Eigenthümlichkeiten der Anschauungsweise, der Färbung und sonstiger Technik erhalten sich noch lange, aber dabei finden sich doch zahlreiche Abweichungen von dem bisherigen Wege. Die Verhältnisse der Figuren werden statt lang und schmächtig eher kurz und gedrungen, das Oval des Gesichtes nähert sich dem Kreise, Arme und Hände werden naturgemässer, die Glieder voller, die Modellirung, zwar noch etwas allgemein und unbestimmt, zeigt doch deutlicheres Gefühl für die Körperlichkeit. Die Haltung der Gestalten nimmt eine behagliche Breite an, namentlich sind die Beine, die früher meist möglichst zusammengehalten und von dem langen Gewande bedeckt wurden, gern auseinandergestellt, selbst gespreizt. Die Bewegungen haben den Charakter des Schüchternen und Zurückgehaltenen verloren, sind dreister und freier, wobei denn freilich und selbst bei den ausgezeichnetesten Meistern Uebertreibungen, eckige und naturwidrige Formen vorkommen. Die

Körperkenntniss ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht auf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer geworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen der Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast bis zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die volleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen und Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies dann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist dagegen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wiederkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu feiner portraitartiger Schilderung gelangt, bei den geringeren aber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit, die an das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen nach Naturwahrheit zuweilen bis an die Gränze des Gemeinen, namentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform mit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die keinesweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch nebeneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde wenig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation mehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, einfachen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des Tages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem unruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpflich in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die Pracht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie sie der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der golddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Gewänder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn in langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfaltiger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und Apostel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald vielfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite, schwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet, welche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken. Auch wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen, dass die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen

Stoffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt denn oft der Gewandbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten erhöht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde, aber die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter der früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der Sinn dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anordnung der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser Beziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer wird sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige Gestalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstellung des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Meister eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil dies dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr und mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus einer naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten. Andererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer Vorgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den Gedanken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft gleichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Goldgrunde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B. bei dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte und Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon zu realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten ihre Figuren meist auf ebenem Boden auf, so dass der goldene oder goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was bei statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen Compositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durchscheinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch dann die Linie des Gesammtumrisses, die in den älteren Bildern oft so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing man an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen und vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen hohen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach hinten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter und über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über denen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des Himmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im

Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von

Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist*). Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marienborn bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebengeschilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigefügten Zeichnungen einer weiblichen Hei-

*) Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts, und wurde es geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich blos der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob blos die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen der Herzogin enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.





Miniatur aus Geldern.

ligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht blos von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln*). Im achtzehnten

*) Georg Braun 1572: tabula tanto artificio facta, ut eam excellentes pic-

Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber gefunden hatte*), erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein kniender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herüberragenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der eilftausend Jungfrauen anschaulich machen sollen; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vier und zwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf e i n e n Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar**). Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren,

tores summa cum voluptate contueantur. Gelenius 1645: Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis c e l e b r i t a t e solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

*) Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

**) Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und $8^1/_2$ Fuss Höhe.

Begleitern umgeben, wie von einem edlen Hofstaat. Zuweilen sind es nur Jungfrauen, etwa die heilige Katharina, sich mit dem Christkinde verlobend, Agnes mit dem Lämmlein spielend, andere aus kostbar geschmückten Büchern vorlesend, musicirend, Blumen pflückend, Wasser schöpfend, zuweilen auch männliche Heilige, die mit einzelnen Fräulein besondere Gruppen sittiger Unterhaltung bilden, namentlich gern der ritterliche St. Georg, dessen Goldrüstung dem reichen Schmucke, in welchem auch die weiblichen Heiligen immer erscheinen, entspricht. Man würde glauben das Bild einer heiteren vornehmen Gesellschaft vor sich zu haben, wenn nicht die Heiligenscheine und der Goldgrund über dem Rasen uns daran erinnerte, dass wir nicht in irgend einem beglückten Klima der Erde, sondern im Paradiese sind. Alle diese Bilder sind übrigens in kleiner Dimension, offenbar nicht für den kirchlichen Gebrauch, sondern zur Privatandacht, ich möchte sagen, zum andächtigen Genusse bestimmt. Das älteste unter ihnen scheint mir das des Berliner Museums (Nro. 1238) zu sein, eine einfache Gruppe von vier Jungfrauen, auch auf den Flügeln jungfräuliche Heilige, Elisabeth und Agnes, in der Behandlung noch dem Altärchen mit der Wickenblüthe in Köln sehr ähnlich. Die Figuren sind schlank mit feiner Taille und dünnen Armen, die Carnation ist rosig, dabei aber auch die Farbe der Gewänder entwickelter und glänzender, Katharina z. B. im goldbrokatenen Kleide, auf welches das blonde Haar herabfällt, mit gelbem röthlich schillerndem Mantel und hell lila Futter. Nicht viel jünger ist das liebliche Rundbild der Münchener Pinakothek (Kabinet 1, Nro. 16), wo Madonna zwar auf einem Thrönchen sitzt, aber doch im Freien, umgeben von ihren vier Jungfrauen, von denen Katharina und Barbara neben ihr stehen, Agnes und Agathe auf dem Rasen sitzen, alle dem Concerte horchend, welches Engel mit Harfen, Lauten und Orgeln ausführen. Ist hier der Gedanke des Himmlischen vorherrschend, so führt ein drittes Bildchen, in der Prehnschen Sammlung in der Bibliothek zu Frankfurt am Main, den Gedanken adelig anmuthiger Gartenfreude weiter und reizend aus. Obstbäume, ein Brunnen, ein Tisch mit Gläsern und Früchten füllen den Garten, in welchem die beiden Ritterheiligen St. Michael und St. Georg

am Boden sitzen und mit einem Dritten, der sich zu ihnen an einen Baum gelehnt hinabbiegt, sprechen. Maria goldgelben Haars in weissem Gewande und blauem Mantel liest im Gebetbuche mit anmuthigster Hingebung, während das Kind auf der von einer Heiligen ihm hingehaltenen Zither mit zarter Hand spielt und einige Jungfrauen Kirschen pflücken oder Wasser holen. Es ist eine Paradiesesfreude von unschuldigster Phantasie lieblich ausgemalt. Aehnlich aber einfacher sind einige andere Bilder in kölnischen Privatsammlungen, so bei Dr. Dormagen eine Maria mit der Krone im grauen Mantel, vor der das Kind im Grase mit Blumen spielt, bei Merlo eine andere, welche das auf weissem Tuche im Grase liegende Kind anbetet und eine kleine stehende Jungfrau mit dem Kinde*), bei Weyer ein ähnliches kleines Bild; endlich und besonders in der Ruhlschen Sammlung eine anmuthige Verkündigung und ein reizendes miniaturartiges Bild, Maria mit dem Kinde schon in reicherer Gesellschaft, Petrus und Paulus, die beiden Johannes, dann St. Georg und sieben weibliche Heilige, alle in verschiedenen Gruppen, symmetrisch aber doch mit feinen Abwechselungen um die Jungfrau gruppirt**), das Ganze in gelber lichter Färbung mit der leichten idealen Modellirung dieser ersten Generation. Daran reihen sich dann mehrere Bilder der Moritzkapelle in Nürnberg***), namentlich vier Apostel, schlanke, hüftenlose Gestalten mit röthlichem Lockenhaar, dann zwei einzelne weibliche Heilige und endlich besonders das überaus liebliche Bild der Jungfrau mit dem Kinde, das hier eine Erbsenblüthe hält, lebhaft erinnernd an das ähnliche des Kölner Museums.

Wir können die Meister aller dieser Bilder, obgleich sie aus verschiedenen Werkstätten hervorgegangen sein werden, unter dem Namen der Schule des Meisters Wilhelm zusammenfassen, weil sie im Wesentlichen noch auf demselben Standpunkte stehen, den schon der älteste dieser Reihe, der Meister des Clarenaltars einnahm. Es ist dieselbe Stufe der Ideali-

*) Abgebildet in Merlo's Nachtrage.

**) Schon von Lübke im Deutschen Kunstbl. 1855, S. 157 mit unwesentlichen Abweichungen beschrieben.

***) N. 14, 1, 8. Vergl. Waagen Künstler u. Kunstw. in Dld. I, 168—173.

Körperkenntniss ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht auf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer geworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen der Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast bis zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die volleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen und Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies dann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist dagegen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wiederkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu feiner portraitartiger Schilderung gelangt, bei den geringeren aber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit, die an das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen nach Naturwahrheit zuweilen bis an die Gränze des Gemeinen, namentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform mit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die keinesweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch nebeneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde wenig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation mehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, einfachen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des Tages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem unruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpflich in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die Pracht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie sie der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der golddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Gewänder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn in langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfaltiger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und Apostel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald vielfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite, schwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet, welche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken. Auch wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen, dass die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen

Stoffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt denn oft der Gewandbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten erhöht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde, aber die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter der früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der Sinn dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anordnung der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser Beziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer wird sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige Gestalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstellung des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Meister eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil dies dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr und mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus einer naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten. Andererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer Vorgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den Gedanken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft gleichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Goldgrunde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B. bei dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte und Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon zu realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten ihre Figuren meist auf ebenem Boden auf, so dass der goldene oder goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was bei statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen Compositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durchscheinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch dann die Linie des Gesammtumrisses, die in den älteren Bildern oft so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing man an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen und vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen hohen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach hinten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter und über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über denen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des Himmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im

Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von

Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist*). Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marienborn bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebengeschilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigefügten Zeichnungen einer weiblichen Hei-

*) Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts, und wurde es geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich blos der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob blos die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen der Herzogin enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.





Miniatur aus Geldern.

ligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht blos von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln*). Im achtzehnten

*) Georg Braun 1572: tabula tanto artificio facta, ut eam excellentes pic-

Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber gefunden hatte*), erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein kniender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herüberragenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der eilftausend Jungfrauen anschaulich machen sollen; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vier und zwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf einen Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar**). Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren,

tores summa cum voluptate contueantur. Gelenius 1645: Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

*) Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

**) Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und $8^1/_2$ Fuss Höhe.

krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammet und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen, der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Beweguhgen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung

der Natur und mit kindlicher Freude an ihrer Schönheit alles Glänzende und Freudige sammelt um die heiligen Gestalten damit zu schmücken. Die Jungfrau Maria, so königlich ruhig und so jungfräulich mild, das wunderbare Kind auf ihrem Schoosse, das der ausgebildetesten Kunst Ehre machen würde, der Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der beiden älteren Könige, die ruhige, feste und feierliche Heiterkeit aller anderen Gestalten, dies alles umleuchtet von Gold und Farbenpracht giebt uns wirklich ein Bild himmlischer Seligkeit und Freude, bei der dann auch jene Mängel, die Gleichheit mancher Gesichtszüge, die breite behagliche Stellung, selbst die bürgerliche Anspruchslosigkeit der Köpfe nicht ohne Bedeutung sind. Wir stehen auf der Gränze zweier Epochen; die ideale Reinheit der abscheidenden ist hier noch im vollen Einklange mit der Realität der Dinge, der sich die beginnende zuwendet.

Den Namen des Meisters nennt keine Inschrift oder Urkunde, selbst jene älteren Schriftsteller, die der Stiftungszeit näher standen, haben ihn nicht aufbewahrt, und wir verdanken die einzige Kunde desselben der haushälterischen Gewohnheit Albrecht Dürer's, der auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1521 Köln besuchte und dabei in seinem Tagebuche auch die zwei Weisspfennige anschrieb, die er bezahlt, „um die Tafel aufzusperren, die Meister Steffen zu Köln gemacht hat". Weiteres darüber sagt er nicht, nicht ein Wort der Schilderung des Bildes, aber das Aufsperren, die Versicherung der erwähnten Localschriftsteller, dass dies Bild von den Fremden und besonders von den Künstlern besucht zu werden pflegte, und endlich eine an den Besuch Dürer's bei diesem Bilde geknüpfte, wenn auch entstellte, bald nachher umlaufende Anekdote, lassen keinen Zweifel, dass von ihm die Rede ist *). Natürlich hat man Näheres von einem so bedeutenden Meister zu erfahren gewünscht, und die sorgfältigste Nachforschung in den Kölnischen Urkunden hat denn auch endlich unter den vielen Malern dieser Zeit einen, aber auch nur einen dieses Namens entdecken lassen. Er wird Stephan Loethener oder nach neuerer Berichtigung Lochner genannt, scheint aus Constanz gebürtig, kaufte im Jahre 1442

*) Vergl. Merlo, Nachrichten a. a. O.

ein Haus, wurde zwei Mal, 1448 und 1451, in den Rath gewählt, starb aber in eben diesem Jahre 1451 und zwar, wie es scheint, in Dürftigkeit*). Gewissheit darüber, ob Stephan Lochner mit dem Dombildmeister identisch gewesen, haben wir zwar durch diese Entdeckungen nicht. Die Schreinsbücher, die wir überdies nicht vollständig besitzen, beziehen sich nur auf die Verhältnisse des Grundeigenthums; wenn also der Dombildmeister kein Vermögen zurückgelegt, wenn er jung gestorben oder von Köln verzogen ist, konnte er nicht darin vorkommen. Aber die Möglichkeit, selbst die Wahrscheinlichkeit jener Identität ist nicht zu bestreiten.

Wichtiger als diese Frage ist die über das Entstehungsjahr des Bildes. Die Rathhauskapelle, dessen Hauptaltar es zierte, ist im Jahre 1426 gestiftet. Die im vorhergegangenen Jahre erfolgte Vertreibung der Juden aus der Stadt bestimmte den Rath, an der Stelle der dem Rathhause nahe gestandenen Synagoge eine der Mutter Gottes gewidmete Kapelle zu gründen, und durch Urkunden vom Johannisabend und vom 7. September 1426 geben der Pfarrer des Kirchspiels und der Propst und Archidiakon von Köln ihre Einwilligung, dass der Rath, sobald die Kapelle gemacht und der Hauptaltar darin gesetzt sei, durch einen zu bestellenden Kaplan darin Messe lesen lassen könnte**). Nicht früher als um diese Zeit wird daher auch das Bild, welches die Jungfrau Maria und die beiden Schutzpatrone der Stadt verherrlicht und daher ohne Zweifel für diese Stelle gemalt ist, in Bestellung gegeben sein***). Dass es viel später entstanden, ist

*) Nachdem Merlo seine Entdeckung des Namens Loethener zuerst in dem Nachtrage zu seinen Nachrichten über Kölnische Künstler (1852, S. 108) veröffentlichte, hat man später eine Urkunde entdeckt, welche den in den Schreinsbüchern undeutlich geschriebenen Namen deutlicher als „Lochner" lesen lässt. Sie ist in sofern auch faktisch von Interesse, als sie eine Requisition des Rathes von Köln an den von Merseburg enthält, worin jener bittet, dem Stephan Lochner den Nachlass seiner dort (in Merseburg) und zwar als dortige Bürger verstorbenen Aeltern zu conserviren. Wie dies mit der Abstammung aus Constanz zu vereinigen, ist unbekannt, aber freilich auch nicht wichtig. — Vergl. übrigens Sotzmann's Anzeige des Merlo'schen Buches im D. Kunstbl. 1853, S. 52.

**) Die erste Urkunde in Kugler kl. Schr. II, 295, die zweite in Lacomblet's niederrhein. Urkundenbuch IV, S. 210 abgedruckt.

***) Der um die Kölnischen Alterthümer höchst verdiente Canonicus Wall-

zwar möglich, aber bei dem Eifer, mit welchem der Rath die Stiftung der Kapelle betrieb, und bei der ganzen Lage der Sache sehr unwahrscheinlich. Dennoch sprechen sich viele, und darunter sehr gewichtige Stimmen jetzt für eine spätere Zeit, etwa um 1448, aus, weniger nach äusseren historischen Beweisen, an denen es in der That fehlt *), als aus stylistischen, der Vergleichung mit anderen Werken entlehnten Gründen, die wir indessen erst nach näherer Betrachtung der anderen, dem Dombilde verwandten Gemälde prüfen können.

Das interessanteste unter diesen ist ein erst vor wenigen Jahren im Priesterseminar in Köln entdecktes Bild der Jungfrau mit dem Kinde **), stehend, in mehr als Lebensgrösse, daneben in sehr kleiner Dimension mit gefalteten Händen knieend die nonnenhaft gekleidete Donatrix, oben am Rande des Goldgrundes über der Jungfrau die Taube, in der einen Ecke Gott Vater, in der anderen singende Engel mit dem Spruchbande, ebenso andere Engelchen mit weitgestreckten Flügeln am Rande

raff, zu dessen guten Eigenschaften kritische Schärfe nicht gehörte, glaubte in dem Bilde selbst die Geschichte desselben, namentlich in gewissen harmlosen Arabesken, auf einer Schwertscheide, wie sie im fünfzehnten Jahrhundert sehr gewöhnlich sind, den Namen des Malers: Philipp Kalf, und in vier auf dem Boden der Aussenbilder vereinzelt vorkommenden, allerdings auffallenden schnörkelhaften Zeichen die Jahreszahl 1410 zu lesen, beides gewiss ohne Grund. Die frühe Entstehung des Bildes ist jedenfalls durch die im Texte angegebenen Daten widerlegt und findet, soviel ich weiss, nur noch in E. Förster a. a. O. 215 einen Vertheidiger. Vergl. Waagen im D. Kunstbl. 1854, S. 164.

*) Nur Merlo a. a. O. glaubt in den dürftigen Nachrichten der Schreinsbücher über Stephan Lochner solche zu finden, namentlich darin, dass derselbe, nachdem er erst im Jahre 1442 ein Haus gekauft, schon 1444 ein grösseres erworben habe, was sich nur durch die in Folge dieser grossen Bestellung entstandene oder in Aussicht gestellte Vermögensverbesserung erklären lasse. Allein diese Vermuthung, schon an sich überaus schwach, wird dadurch ganz entkräftet, dass Lochner, wie Herr Merlo selbst aus anderen Urkunden folgert, bei seinem nicht gar lange darauf (1451) erfolgten Tode seine Wittwe in Dürftigkeit hinterliess.

**) Kugler, Hotho, der nur vom Hörensagen anführt, Waagen in dem angeführten Aufsatze haben es noch nicht gekannt; auf der Ausstellung alter Bilder im Gürzenich 1854 wurde es zuerst zugänglich und ist von Lübke (im D. Kunstbl. 1855, S. 157) beschrieben, der es für eine Jugendarbeit Meister Stephan's erklärt und Madonna mit dem Veilchen nennt.

tät*), dasselbe Bestreben den heiligen Gestalten einen Ausdruck von Reinheit, Unschuld, Lieblichkeit zu geben, dieselbe Anhänglichkeit an die typischen Ueberlieferungen der Vorzeit, dieselbe Weise mehr aus dem Inneren, also in gewissem Sinne aus Ideen, als aus objectiven Anschauungen zu schöpfen, dasselbe Verhältniss zur Natur, welche sie nur im Allgemeinen und flüchtig beobachten und aus ihr nur das nehmen, was ihren bereits festgestellten Schönheitsbegriffen entspricht; daher denn auch dieselbe typisch gewordene Mangelhaftigkeit der Zeichnung, von der man schwer begreift wie sie so lange unbemerkt und unverbessert bleiben konnte, aber auch endlich dieselbe Feinheit der Linie und Innigkeit der Empfindung. Aber daneben bestehen nicht blos individuelle, sondern auch solche Verschiedenheiten, welche ein Hinausschreiten über den ursprünglichen Standpunkt vorbereiteten. Die älteren Meister, aus der architektonisch statuarischen Schule hervorgegangen, liebten einfache, wenig gebrochene Linien, schlanke Verhältnisse, die späteren suchten weicheren Schwung und vollere Rundung; die älteren hatten bei vorherrschendem Ernst einzelne aus dem Leben entlehnte anmuthige Züge angebracht, die späteren suchten diese zu vermehren, und dieser Anmuth einen lebendigeren, aber auch sinnlicheren Charakter zu geben. Ueberhaupt milderte das wachsende Naturgefühl, wenn auch ohne wirkliche Studien, manche Härten; die allzudünnen Glieder und die eckigen Bewegungen werden völliger und weicher, die Körper und Stoffe etwas natürlicher behandelt, die Farbe endlich, die bei jenen Aelteren zwar sorgfältig gestimmt und harmonisch, aber zart und dünn ist und noch an die colorirten Umrisse der Miniaturen erinnert, wird allmälig kräftiger im Tone, stärker aufgetragen und zu volleren Accorden verbunden.

Diese Neuerungen ergaben sich ganz einfach aus den Gesetzen der Kunst; abgelöst von der Architektur und nach der Natur gewendet, konnte sie nicht lassen, sich ihr langsam zu nähern. Aber sie hingen auch zusammen mit der Aenderung des

*) Man hat diesen, zur Bezeichnung dieser älteren Kölnischen Schule oft gebrauchten Ausdruck angefochten, allein wenn auch vieldeutig und dem Missbrauche unterworfen, wie alle solche Bezeichnungen, ist er doch der passendste.

religiösen Gefühls, welche an der Gränze des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts begann und sich in der Zeit der grossen Concilien feststellte. Schon die nächste, jener älteren folgende künstlerische Generation empfing dadurch eine ganz andere Auffassung. Die strenge oder naive, mehr aus subjectiver Empfindung schöpfende Idealität entsprach der sehnsüchtig strebenden oder kindlich freudigen Andacht ihrer Zeit; die ruhige, mehr kirchliche Religiosität, welche jetzt aufkam und sich mit der Richtung auf behaglichen, sinnlichen Lebensgenuss so wohl vertrug, verlangte volleres sinnliches Leben, grössere Naturwahrheit, derbere, allgemein verständliche Züge; sie brauchte, um in den Kirchen zu wirken, grössere Dimensionen, und wollte ihre Heiligen zwar wohl mit Anmuth, aber auch mit der Fülle irdischer Kraft und mit dem Glanze weltlicher Hoheit umgeben sehen. Natürlich wurden diese Anforderungen nicht sogleich von allen und mit gleicher Tiefe verstanden, aber allmälig bildete sich doch ein gemeinsames Streben nach dem noch unbekannten Ziele. Eine grosse Zahl noch auf uns gekommener Bilder, offenbar von vielen verschiedenen Händen und in einem ziemlich umfassenden Zeitraume entstanden, geben davon Zeugniss. Die Abstammung von der Schule des Meisters Wilhelm ist nicht zu verkennen; gewisse typische Züge, Eigenthümlichkeiten der Anschauungsweise, der Färbung und sonstiger Technik erhalten sich noch lange, aber dabei finden sich doch zahlreiche Abweichungen von dem bisherigen Wege. Die Verhältnisse der Figuren werden statt lang und schmächtig eher kurz und gedrungen, das Oval des Gesichtes nähert sich dem Kreise, Arme und Hände werden naturgemässer, die Glieder voller, die Modellirung, zwar noch etwas allgemein und unbestimmt, zeigt doch deutlicheres Gefühl für die Körperlichkeit. Die Haltung der Gestalten nimmt eine behagliche Breite an, namentlich sind die Beine, die früher meist möglichst zusammengehalten und von dem langen Gewande bedeckt wurden, gern auseinandergestellt, selbst gespreizt. Die Bewegungen haben den Charakter des Schüchternen und Zurückgehaltenen verloren, sind dreister und freier, wobei denn freilich und selbst bei den ausgezeichnetesten Meistern Uebertreibungen, eckige und naturwidrige Formen vorkommen. Die

Körperkenntniss ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht auf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer geworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen der Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast bis zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die volleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen und Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies dann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist dagegen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wiederkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu feiner portraitartiger Schilderung gelangt, bei den geringeren aber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit, die an das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen nach Naturwahrheit zuweilen bis an die Gränze des Gemeinen, namentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform mit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die keinesweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch nebeneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde wenig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation mehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, einfachen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des Tages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem unruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpflich in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die Pracht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie sie der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der golddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Gewänder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn in langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfaltiger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und Apostel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald vielfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite, schwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet, welche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken. Auch wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen, dass die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen

Stoffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt denn oft der Gewandbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten erhöht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde, aber die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter der früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der Sinn dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anordnung der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser Beziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer wird sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige Gestalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstellung des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Meister eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil dies dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr und mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus einer naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten. Andererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer Vorgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den Gedanken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft gleichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Goldgrunde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B. bei dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte und Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon zu realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten ihre Figuren meist auf ebenem Boden auf, so dass der goldene oder goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was bei statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen Compositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durchscheinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch dann die Linie des Gesammtumrisses, die in den älteren Bildern oft so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing man an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen und vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen hohen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach hinten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter und über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über denen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des Himmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im

Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von

Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist*). Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marienborn bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebengeschilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigefügten Zeichnungen einer weiblichen Hei-

*) Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts, und wurde es geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich blos der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob blos die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen der Herzogin enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.





Miniatur aus Geldern.

ligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht blos von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln*). Im achtzehnten

*) Georg Braun 1572: tabula tanto artificio facta, ut eam excellentes pic-

Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber gefunden hatte*), erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein knieender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herüberragenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der eilftausend Jungfrauen anschaulich machen sollen; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vier und zwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf einen Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar**). Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren,

tores summa cum voluptate contueantur. Gelenius 1645: Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

*) Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

**) Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und $8^1/_2$ Fuss Höhe.

krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammet und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen, der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Beweguhgen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung

der Natur und mit kindlicher Freude an ihrer Schönheit alles Glänzende und Freudige sammelt um die heiligen Gestalten damit zu schmücken. Die Jungfrau Maria, so königlich ruhig und so jungfräulich mild, das wunderbare Kind auf ihrem Schoosse, das der ausgebildetesten Kunst Ehre machen würde, der Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der beiden älteren Könige, die ruhige, feste und feierliche Heiterkeit aller anderen Gestalten, dies alles umleuchtet von Gold und Farbenpracht giebt uns wirklich ein Bild himmlischer Seligkeit und Freude, bei der dann auch jene Mängel, die Gleichheit mancher Gesichtszüge, die breite behagliche Stellung, selbst die bürgerliche Anspruchslosigkeit der Köpfe nicht ohne Bedeutung sind. Wir stehen auf der Gränze zweier Epochen; die ideale Reinheit der abscheidenden ist hier noch im vollen Einklange mit der Realität der Dinge, der sich die beginnende zuwendet.

Den Namen des Meisters nennt keine Inschrift oder Urkunde, selbst jene älteren Schriftsteller, die der Stiftungszeit näher standen, haben ihn nicht aufbewahrt, und wir verdanken die einzige Kunde desselben der haushälterischen Gewohnheit Albrecht Dürer's, der auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1521 Köln besuchte und dabei in seinem Tagebuche auch die zwei Weisspfennige anschrieb, die er bezahlt, „um die Tafel aufzusperren, die Meister Steffen zu Köln gemacht hat". Weiteres darüber sagt er nicht, nicht ein Wort der Schilderung des Bildes, aber das Aufsperren, die Versicherung der erwähnten Localschriftsteller, dass dies Bild von den Fremden und besonders von den Künstlern besucht zu werden pflegte, und endlich eine an den Besuch Dürer's bei diesem Bilde geknüpfte, wenn auch entstellte, bald nachher umlaufende Anekdote, lassen keinen Zweifel, dass von ihm die Rede ist *). Natürlich hat man Näheres von einem so bedeutenden Meister zu erfahren gewünscht, und die sorgfältigste Nachforschung in den Kölnischen Urkunden hat denn auch endlich unter den vielen Malern dieser Zeit einen, aber auch nur einen dieses Namens entdecken lassen. Er wird Stephan Loethener oder nach neuerer Berichtigung Lochner genannt, scheint aus Constanz gebürtig, kaufte im Jahre 1442

*) Vergl. Merlo, Nachrichten a. a. O.

krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammet und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen, der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Bewegungen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung

finden. Die erste Ausführung dieser Malereien erfolgte, wie die ausführliche, aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammende Inschrift angiebt, im Jahre 1343 und fällt also in die Frühzeit der böhmischen Schule, und es erklärt sich daher, dass diese demnächst einen selbstständigen Charakter annahm, der nur schwache Spuren des italienischen Einflusses an sich trägt.

Karlstein ist noch immer an mehr oder weniger erhaltenen Malereien sehr reich. Die h. Kreuzkapelle, der Bewahrungsort der Reichskleinodien, zählte ausser den grossen Wandmalereien in den Fensterwölbungen 133 Tafelbilder mit Gestalten von Heiligen und Fürsten, die Collegiatkirche Mariä Himmelfahrt war nicht minder reich geschmückt, und selbst die enge Katharinenkapelle, für die einsame Busse des Kaisers in der Fastenzeit bestimmt, enthielt neben einer Unzahl von Edelsteinen noch bedeutende Wandgemälde, namentlich Bilder des Kaisers, der in der Altarnische vor der thronenden Jungfrau mit seiner zweiten Gemahlin Agnes von der Pfalz, und über der Thür schon mit der dritten, ihm 1353 vermählten, Anna, erscheint. Leider haben sich die Künstler nirgends genannt, indessen unterscheidet man ohne Schwierigkeit zwei verschiedene Richtungen oder Schulen, die eine mit schlankeren Figuren und mit feineren Formen der Gesichtsbildung und überhaupt mit deutlicher Annäherung an die sonstige deutsche Kunst und namentlich an die Kölner Schule, die andere dagegen mit einem eigenthümlichen Typus, der also die böhmische Schule charakterisirt. Unter jenen zeichnen sich die obenerwähnten und einige andere Bilder der Katharinenkapelle*), dann einige aus der Apokalypse in der Himmelfahrtskirche durch feinere Ausführung, grossartigere Erfindung und so weit es noch erkennbar ist, weicheres Kolorit aus; man darf sie daher dem Nicolaus von Strasburg, als dem ersten der hier arbeitenden deutschen Meister zuschreiben. Dem Theoderich von Prag wer-

*) Kugler glaubt zufolge seiner Notizen v. J. 1844 (kl. Schr. II, 497) in dem Bilde der Altarnische dieser Kapelle „eine gewisse italienische Gefühlsweise“ zu bemerken, weshalb er sie dem Thomas v. Mutina beizulegen geneigt ist (Gesch. d. M., S. 222). Ich bin, da ich leider stets verhindert war, Karlstein zu besuchen, Passavant's späterem Urtheile, der darin nur Deutsches findet, gefolgt.

ı Haus, wurde zwei Mal, 1448 und 1451, in den Rath ge-
ihlt, starb aber in eben diesem Jahre 1451 und zwar, wie es
ıeint, in Dürftigkeit *). Gewissheit darüber, ob Stephan
ıchner mit dem Dombildmeister identisch gewesen, haben wir
'ar durch diese Entdeckungen nicht. Die Schreinsbücher, die
r überdies nicht vollständig besitzen, beziehen sich nur auf die
ərhältnisse des Grundeigenthums; wenn also der Dombildmei-
ır kein Vermögen zurückgelegt, wenn er jung gestorben oder
n Köln verzogen ist, konnte er nicht darin vorkommen. Aber
: Möglichkeit, selbst die Wahrscheinlichkeit jener Identität ist
:ht zu bestreiten.

Wichtiger als diese Frage ist die über das Entstehungsjahr
s Bildes. Die Rathhauskapelle, dessen Hauptaltar es zierte, ist
Jahre 1426 gestiftet. Die im vorhergegangenen Jahre erfolgte
ərtreibung der Juden aus der Stadt bestimmte den Rath, an der
elle der dem Rathhause nahe gestandenen Synagoge eine der
utter Gottes gewidmete Kapelle zu gründen, und durch Ur-
nden vom Johannisabend und vom 7. September 1426 geben
r Pfarrer des Kirchspiels und der Propst und Archidiakon von
iln ihre Einwilligung, dass der Rath, sobald die Kapelle ge-
ıcht und der Hauptaltar darin gesetzt sei, durch einen zu be-
:llenden Kaplan darin Messe lesen lassen könnte **). Nicht
iher als um diese Zeit wird daher auch das Bild, welches die
ngfrau Maria und die beiden Schutzpatrone der Stadt verherr-
ht und daher ohne Zweifel für diese Stelle gemalt ist, in Be-
:llung gegeben sein ***). Dass es viel später entstanden, ist

*) Nachdem Merlo seine Entdeckung des Namens Loethener zuerst in dem
ıchtrage zu seinen Nachrichten über Kölnische Künstler (1852, S. 108) ver-
əntlichte, hat man später eine Urkunde entdeckt, welche den in den Schreins-
:hern undeutlich geschriebenen Namen deutlicher als „Lochner" lesen lässt.
ist in sofern auch faktisch von Interesse, als sie eine Requisition des Ra-
s von Köln an den von Merseburg enthält, worin jener bittet, dem Stephan
chner den Nachlass seiner dort (in Merseburg) und zwar als dortige Bürger
storbenen Aeltern zu conserviren. Wie dies mit der Abstammung aus Con-
nz zu vereinigen, ist unbekannt, aber freilich auch nicht wichtig. — Vergl.
rigens Sotzmann's Anzeige des Merlo'schen Buches im D. Kunstbl. 1853, S. 52.

**) Die erste Urkunde in Kugler kl. Schr. II, 295, die zweite in Lacom-
t's niederrhein. Urkundenbuch IV, S. 210 abgedruckt.

***) Der um die Kölnischen Alterthümer höchst verdiente Canonicus Wall-

gemalt sein kann, wird ihm gewöhnlich zugeschrieben. Indessen ist hier eine etwas grössere Anmuth und ein wärmerer bräunlicher Ton der Schatten, so dass wir vielleicht die Arbeit eines uns dem Namen nach unbekannten, geschickten Schülers darin besitzen. Auch einige andere Bilder in Prag scheinen Schülern dieses Meisters anzugehören, die über ihn hinaus strebten und sich wieder mehr der deutschen Schule näherten, darunter das bedeutendste ein grosses Madonnenbild auf Goldgrund in der Sammlung des Klosters Strahow, welches bei demselben Bestreben auf mächtige Form doch eine feinere Ausbildung des Gesichts und der Hände und eine frischere Farbe zeigt. Eine noch stärkere naturalistische Tendenz zeigt endlich ein kleines Bild des h. Wenzel in der Nicolaikapelle des Doms.

Es ist bemerkenswerth, dass die meisten dieser Gemälde Tafelbilder*) sind, deren im Schlosse Karlstein allein mehrere hunderte erhalten und gewiss in den andern Schlössern, in denen Nicolaus Wurmser zufolge der oben angeführten Urkunde beschäftigt war, nicht viel weniger untergegangen sind. Wir finden daher diesen Kunstzweig hier schon um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühend, während er selbst in Köln erst im Beginn und in den andern Gegenden noch weniger entwickelt war. Es kann sein, dass dazu jene vielleicht altböhmische, jedenfalls aber von Karl IV. begünstigte Sitte der Auslegung der Wände mit Edelsteinen beigetragen hat, weil sie die Flächen theilte und Malereien von grösserem Glanze, als man sie auf der Mauer ausführen konnte, erforderte. Aber die nicht geringe Zahl kleiner Andachtsbilder ziemlich frühen Styls, welche sich in den Prager Kirchen, obgleich meistens übermalt und entstellt findet, deutet doch auf eine entsprechende nationale Neigung, welche uns dann wieder daran erinnert, dass wir uns auch hier in einer Gegend gesteigerter persönlicher Frömmigkeit befinden.

*) In der Dorfkirche zu Libis, am linken Elbufer unfern von Melnik, sind Wandgemälde gefunden, von welchen die Zeitschrift Památky archaeologické a mistopisné (archäologisch-topographische Denkwürdigkeiten) Umrisse publicirt hat, und welche der Herausgeber Prof. Zapp in Prag in die Zeit nach Karl IV., also in das Ende des vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts setzt. Ich entnehme diese Nachricht, da die böhmische Zeitschrift mir nicht zugänglich geworden, aus den Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. II, S. 113.



Die Madonna des Priesterseminars (jetzt im erzbischöflichen Museum).

:s reichen Teppichs, der den Hintergrund in halber Höhe deckt. s ist die lieblichste Blüthe der Kölner Kunst, gewissermaassen vischen Meister Wilhelm und dem Dombilde stehend, die Vorige beider vereinend. Der Kopf der Jungfrau mit hoher Stirn, was kurzer Nase und kleinem Munde, mit hochgewölbten Au:nbrauen und weich gesenkten Lidern gleicht einigermassen :m der Jungfrau in der Verkündigung auf der Aussenseite des ombildes, aber doch mit länglicherem Ovale, feiner gebildetem inne, weniger vollen Wangen. Die Gesichtslinie ist ohne Vereich schöner, so schön, wie man sie nur an den edelsten Wer:n italienischer Kunst findet. Der Körper hat noch die schlan:n Verhältnisse der älteren Schule, Arme und Hände sind noch en so dünn, die senkrechten Linien herrschen im Faltenwurfe r, die schmalen Schultern und eine leise Biegung der Gestalt eisen auf Meister Wilhelm hin. Aber doch ist sie körperlicher, ehr durchbildet, der Mantel zwar völlig frei von den gehäuften rüchen des Dombildes, aber doch durch die Biegung der Arme, n denen der rechte das Kind, die linke Hand ein Veilchen hält, bendig bewegt und mit grossartigem Wurfe. Die ganze Erheinung ist überaus lieblich und doch vornehm; mit dem hlichten gescheitelten, von einer Perlenschnur gehaltenen Haare t sie zwar keine Königin, aber die Edelste unter den Jungauen. Das Kind ist dieser Mutter nicht unwürdig; mit einem ichten Hemdchen bekleidet, die Rechte segnend erhoben, drückt : die Verbindung des Kindlichen und Göttlichen sehr wohl aus; ch ist die Modellirung hier schüchterner und allgemeiner, als f dem Dombilde. Ueber die Färbung gestattet die zwar gehickte, aber sehr starke Restauration des stark beschädigten ildes kein ausreichendes Urtheil; indessen deuten die Farbenahl und der Schmuck von Edelsteinen und Perlen auf einen :m Dombilde verwandten Sinn, nur dass der beginnende Natulismus hier noch der idealen Reinheit und Hoheit vollkommen itergeordnet ist und sich nicht in solcher Breite entfaltet, wie rt. Aus den am Fusse des Bildes befindlichen Wappenschil:rn hat ein zuverlässiger Forscher *) mit grosser Sicherheit erittelt, dass die Stifterin eine Elisabeth von Reichenstein war,

*) Leopold Eltester im Organ für christl. Kunst 1854, S. 178.

Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von

Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist*). Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marienborn bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebengeschilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigefügten Zeichnungen einer weiblichen Hei-

*) Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts, und wurde es geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich blos der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob blos die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen der Herzogin enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.





Miniatur aus Geldern.

ligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht blos von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln*). Im achtzehnten

*) Georg Braun 1572: tabula tanto artificio facta, ut eam excellentes pic-

Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber gefunden hatte*), erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein knieender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herüberragenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der eilftausend Jungfrauen anschaulich machen sollen; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vier und zwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf einen Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar**). Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren,

tores summa cum voluptate contueantur. Gelenius 1645: Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

*) Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

**) Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und $8^1/_2$ Fuss Höhe.

krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammet und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen, der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Bewegungen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung

der Natur und mit kindlicher Freude an ihrer Schönheit alles Glänzende und Freudige sammelt um die heiligen Gestalten damit zu schmücken. Die Jungfrau Maria, so königlich ruhig und so jungfräulich mild, das wunderbare Kind auf ihrem Schoosse, das der ausgebildetesten Kunst Ehre machen würde, der Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der beiden älteren Könige, die ruhige, feste und feierliche Heiterkeit aller anderen Gestalten, dies alles umleuchtet von Gold und Farbenpracht giebt uns wirklich ein Bild himmlischer Seligkeit und Freude, bei der dann auch jene Mängel, die Gleichheit mancher Gesichtszüge, die breite behagliche Stellung, selbst die bürgerliche Anspruchslosigkeit der Köpfe nicht ohne Bedeutung sind. Wir stehen auf der Gränze zweier Epochen; die ideale Reinheit der abscheidenden ist hier noch im vollen Einklange mit der Realität der Dinge, der sich die beginnende zuwendet.

Den Namen des Meisters nennt keine Inschrift oder Urkunde, selbst jene älteren Schriftsteller, die der Stiftungszeit näher standen, haben ihn nicht aufbewahrt, und wir verdanken die einzige Kunde desselben der haushälterischen Gewohnheit Albrecht Dürer's, der auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1521 Köln besuchte und dabei in seinem Tagebuche auch die zwei Weisspfennige anschrieb, die er bezahlt, „um die Tafel aufzusperren, die Meister Steffen zu Köln gemacht hat". Weiteres darüber sagt er nicht, nicht ein Wort der Schilderung des Bildes, aber das Aufsperren, die Versicherung der erwähnten Localschriftsteller, dass dies Bild von den Fremden und besonders von den Künstlern besucht zu werden pflegte, und endlich eine an den Besuch Dürer's bei diesem Bilde geknüpfte, wenn auch entstellte, bald nachher umlaufende Anekdote, lassen keinen Zweifel, dass von ihm die Rede ist *). Natürlich hat man Näheres von einem so bedeutenden Meister zu erfahren gewünscht, und die sorgfältigste Nachforschung in den Kölnischen Urkunden hat denn auch endlich unter den vielen Malern dieser Zeit einen, aber auch nur einen dieses Namens entdecken lassen. Er wird Stephan Loethener oder nach neuerer Berichtigung Lochner genannt, scheint aus Constanz gebürtig, kaufte im Jahre 1442

*) Vergl. Merlo, Nachrichten a. a. O.

ein Haus, wurde zwei Mal, 1448 und 1451, in den Rath gewählt, starb aber in eben diesem Jahre 1451 und zwar, wie es scheint, in Dürftigkeit*). Gewissheit darüber, ob Stephan Lochner mit dem Dombildmeister identisch gewesen, haben wir zwar durch diese Entdeckungen nicht. Die Schreinsbücher, die wir überdies nicht vollständig besitzen, beziehen sich nur auf die Verhältnisse des Grundeigenthums; wenn also der Dombildmeister kein Vermögen zurückgelegt, wenn er jung gestorben oder von Köln verzogen ist, konnte er nicht darin vorkommen. Aber die Möglichkeit, selbst die Wahrscheinlichkeit jener Identität ist nicht zu bestreiten.

Wichtiger als diese Frage ist die über das Entstehungsjahr des Bildes. Die Rathhauskapelle, dessen Hauptaltar es zierte, ist im Jahre 1426 gestiftet. Die im vorhergegangenen Jahre erfolgte Vertreibung der Juden aus der Stadt bestimmte den Rath, an der Stelle der dem Rathhause nahe gestandenen Synagoge eine der Mutter Gottes gewidmete Kapelle zu gründen, und durch Urkunden vom Johannisabend und vom 7. September 1426 geben der Pfarrer des Kirchspiels und der Propst und Archidiakon von Köln ihre Einwilligung, dass der Rath, sobald die Kapelle gemacht und der Hauptaltar darin gesetzt sei, durch einen zu bestellenden Kaplan darin Messe lesen lassen könnte**). Nicht früher als um diese Zeit wird daher auch das Bild, welches die Jungfrau Maria und die beiden Schutzpatrone der Stadt verherrlicht und daher ohne Zweifel für diese Stelle gemalt ist, in Bestellung gegeben sein***). Dass es viel später entstanden, ist

*) Nachdem Merlo seine Entdeckung des Namens Loethener zuerst in dem Nachtrage zu seinen Nachrichten über Kölnische Künstler (1852, S. 108) veröffentlichte, hat man später eine Urkunde entdeckt, welche den in den Schreinsbüchern undeutlich geschriebenen Namen deutlicher als „Lochner“ lesen lässt. Sie ist in sofern auch faktisch von Interesse, als sie eine Requisition des Rathes von Köln an den von Merseburg enthält, worin jener bittet, dem Stephan Lochner den Nachlass seiner dort (in Merseburg) und zwar als dortige Bürger verstorbenen Aeltern zu conserviren. Wie dies mit der Abstammung aus Constanz zu vereinigen, ist unbekannt, aber freilich auch nicht wichtig. — Vergl. übrigens Sotzmann's Anzeige des Merlo'schen Buches im D. Kunstbl. 1853, S. 52.

**) Die erste Urkunde in Kugler kl. Schr. II, 295, die zweite in Lacomblet's niederrhein. Urkundenbuch IV, S. 210 abgedruckt.

***) Der um die Kölnischen Alterthümer höchst verdiente Canonicus Wall-

zwar möglich, aber bei dem Eifer, mit welchem der Rath die Stiftung der Kapelle betrieb, und bei der ganzen Lage der Sache sehr unwahrscheinlich. Dennoch sprechen sich viele, und darunter sehr gewichtige Stimmen jetzt für eine spätere Zeit, etwa um 1448, aus, weniger nach äusseren historischen Beweisen, an denen es in der That fehlt *), als aus stylistischen, der Vergleichung mit anderen Werken entlehnten Gründen, die wir indessen erst nach näherer Betrachtung der anderen, dem Dombilde verwandten Gemälde prüfen können.

Das interessanteste unter diesen ist ein erst vor wenigen Jahren im Priesterseminar in Köln entdecktes Bild der Jungfrau mit dem Kinde **), stehend, in mehr als Lebensgrösse, daneben in sehr kleiner Dimension mit gefalteten Händen knieend die nonnenhaft gekleidete Donatrix, oben am Rande des Goldgrundes über der Jungfrau die Taube, in der einen Ecke Gott Vater, in der anderen singende Engel mit dem Spruchbande, ebenso andere Engelchen mit weitgestreckten Flügeln am Rande

raff, zu dessen guten Eigenschaften kritische Schärfe nicht gehörte, glaubte in dem Bilde selbst die Geschichte desselben, namentlich in gewissen harmlosen Arabesken, auf einer Schwertscheide, wie sie im fünfzehnten Jahrhundert sehr gewöhnlich sind, den Namen des Malers: Philipp Kalf, und in vier auf dem Boden der Aussenbilder vereinzelt vorkommenden, allerdings auffallenden schnörkelhaften Zeichen die Jahreszahl 1410 zu lesen, beides gewiss ohne Grund. Die frühe Entstehung des Bildes ist jedenfalls durch die im Texte angegebenen Daten widerlegt und findet, soviel ich weiss, nur noch in E. Förster a. a. O. 215 einen Vertheidiger. Vergl. Waagen im D. Kunstbl. 1854, S. 164.

*) Nur Merlo a. a. O. glaubt in den dürftigen Nachrichten der Schreinsbücher über Stephan Lochner solche zu finden, namentlich darin, dass derselbe, nachdem er erst im Jahre 1442 ein Haus gekauft, schon 1444 ein grösseres erworben habe, was sich nur durch die in Folge dieser grossen Bestellung entstandene oder in Aussicht gestellte Vermögensverbesserung erklären lasse. Allein diese Vermuthung, schon an sich überaus schwach, wird dadurch ganz entkräftet, dass Lochner, wie Herr Merlo selbst aus anderen Urkunden folgert, bei seinem nicht gar lange darauf (1451) erfolgten Tode seine Wittwe in Dürftigkeit hinterliess.

**) Kugler, Hotho, der nur vom Hörensagen anführt, Waagen in dem angeführten Aufsatze haben es noch nicht gekannt; auf der Ausstellung alter Bilder im Gürzenich 1854 wurde es zuerst zugänglich und ist von Lübke (im D. Kunstbl. 1855, S. 157) beschrieben, der es für eine Jugendarbeit Meister Stephan's erklärt und Madonna mit dem Veilchen nennt.



Die Madonna des Priesterseminars (jetzt im erzbischöflichen Museum).

des reichen Teppichs, der den Hintergrund in halber Höhe deckt. Es ist die lieblichste Blüthe der Kölner Kunst, gewissermaassen zwischen Meister Wilhelm und dem Dombilde stehend, die Vorzüge beider vereinend. Der Kopf der Jungfrau mit hoher Stirn, etwas kurzer Nase und kleinem Munde, mit hochgewölbten Augenbrauen und weich gesenkten Lidern gleicht einigermassen dem der Jungfrau in der Verkündigung auf der Aussenseite des Dombildes, aber doch mit länglicherem Ovale, feiner gebildetem Kinne, weniger vollen Wangen. Die Gesichtslinie ist ohne Vergleich schöner, so schön, wie man sie nur an den edelsten Werken italienischer Kunst findet. Der Körper hat noch die schlanken Verhältnisse der älteren Schule, Arme und Hände sind noch eben so dünn, die senkrechten Linien herrschen im Faltenwurfe vor, die schmalen Schultern und eine leise Biegung der Gestalt weisen auf Meister Wilhelm hin. Aber doch ist sie körperlicher, mehr durchbildet, der Mantel zwar völlig frei von den gehäuften Brüchen des Dombildes, aber doch durch die Biegung der Arme, von denen der rechte das Kind, die linke Hand ein Veilchen hält, lebendig bewegt und mit grossartigem Wurfe. Die ganze Erscheinung ist überaus lieblich und doch vornehm; mit dem schlichten gescheitelten, von einer Perlenschnur gehaltenen Haare ist sie zwar keine Königin, aber die Edelste unter den Jungfrauen. Das Kind ist dieser Mutter nicht unwürdig; mit einem leichten Hemdchen bekleidet, die Rechte segnend erhoben, drückt es die Verbindung des Kindlichen und Göttlichen sehr wohl aus; doch ist die Modellirung hier schüchterner und allgemeiner, als auf dem Dombilde. Ueber die Färbung gestattet die zwar geschickte, aber sehr starke Restauration des stark beschädigten Bildes kein ausreichendes Urtheil; indessen deuten die Farbenwahl und der Schmuck von Edelsteinen und Perlen auf einen dem Dombilde verwandten Sinn, nur dass der beginnende Naturalismus hier noch der idealen Reinheit und Hoheit vollkommen untergeordnet ist und sich nicht in solcher Breite entfaltet, wie dort. Aus den am Fusse des Bildes befindlichen Wappenschildern hat ein zuverlässiger Forscher*) mit grosser Sicherheit ermittelt, dass die Stifterin eine Elisabeth von Reichenstein war,

*) Leopold Eltester im Organ für christl. Kunst 1854, S. 178.

welche schon 1452 als Aebtissin des Cäcilienklosters vorkommt, und erst 1485 starb. Sie erscheint auf dem Bilde noch sehr jung, und da ihre Aeltern sich schon 1402 verheiratheten, so kann das Werk auch sehr lange vor dem Jahre 1452, möglicherweise noch vor 1426, wenn auch nicht sehr lange vorher entstanden sein. Nimmt man es daher für eine Jugendarbeit des Dombildmeisters, so würde die grosse mit ihm vorgegangene Veränderung einen längeren Zwischenraum voraussetzen, und also das Dombild in spätere Zeit hinaufrücken. Allein in der That trägt unser Gemälde weder das Gepräge einer Jugendarbeit, noch eine so grosse Uebereinstimmung mit Meister Stephan, dass es nothwendig demselben zugeschrieben werden müsste. Es scheint mir vielmehr das reife Werk eines durchbildeten Meisters, von anderer, der älteren Schule näherstehenden Denkweise, der daher, wenn auch früher geboren als der Meister des Dombildes, dennoch gleichzeitig und selbst nach diesem gemalt haben kann*).

Bestimmter ist das Datum eines im Darmstädter Museum befindlichen Bildes kölnischer Schule, welches unzweifelhaft dem Meister Stephan verwandt, und daher bald ihm selbst**), bald einem Schüler***) zugeschrieben ist. Es enthält die Präsentation des Kindes im Tempel, oben im Goldgrunde Gott Vater mit Engeln, links hinter der knienden Maria viele Frauen, rechts Joseph und andere Männer, im Vorgrunde eine Prozession von Kindern mit Fackeln, ohne Zweifel als Darstellung des bei der Feier dieses Tages üblichen Kinderfestes. Der Stifter des Bildes, ein Mann im röthlichen Kleide mit schwarzem Kreuze auf dem weissen Mantel, hält einen aufgerollten Spruchzettel †), auf welchem er das Heil, das dem vor ihm stehenden Simeon wieder-

*) Dass das Dombild in Oel gemalt sei, wie der Verf. eines Aufsatzes im Organ für chr. Kunst 1855, S. 74 behauptet, um darauf die Annahme eines grossen Zwischenraumes zwischen dem Temperabilde des Seminars und dem Dombilde zu gründen, ist gewiss ein Irrthum.

**) Förster a. a. O., S. 212, Waagen im D. K. Bl. 1854, S. 165. Merlo Nachtrag S. 125.

***) Passavant, Kunstreise (1833) S. 416. Kugler kl. Schr. II, 352.

†) Jhsu Maria geit uns loen
Mit dem Rechverdig Simeon,
der heltv̄ (Heiligthum?) ich hy zeigen schoen.

fahren, auch für sich erbittet, und der mit einer Jahreszahl schliesst, die zwar durch den Umschlag der Rolle etwas verdeckt ist, aber doch unzweifelhaft 1447 lautet*). Allein das Bild ist auch zuverlässig nicht von Meister Stephan und wahrscheinlich nicht unbedeutend später als das Dombild. Es hat Manches mit diesem gemein, aber fast nur das Weiche und Zarte, nicht das Kräftige und Ideale. Die Färbung ist durchweg lichter, die Gruppirung mannigfaltiger, die Gewandbehandlung leichter, die Modellirung mehr ausgeführt, die Ausstattung des Altars, welchen der Meister dem Tempel zu geben für gut fand, mit Goldreliefs (oben Moses, am Antependium Abrahams Opfer) fast überladen, der Ausdruck der Männer ziemlich spiessbürgerlich; Joseph endlich, der mit der Hand in seiner Geldtasche das Opfergeld überzählt und dabei schmerzlich dreinblickt, ist eine genreartige Figur, wie wir sie dem Dombildmeister nicht wohl zutrauen können. Wir sind schon ganz aus dem Kreise idealer Denkweise heraus, welcher Meister Stephan noch angehört. Eine Darstellung desselben Gegenstandes, ehemals in der Lyversbergischen Sammlung, jetzt im Besitze des Herrn Hörster in Frankfurt a. M., ist so ähnlich, dass sie nothwendig in directem Zusammenhange mit jenem Darmstädter Bilde stehen muss, während sie in ihrer besseren Ausführung unzweifelhaft jünger erscheint, wie das Dombild.

Endlich kommt noch ein kleines Gebetbuch in niederdeutscher Sprache in Betracht, welches ebenfalls zu Darmstadt in der grossherzoglichen Bibliothek bewahrt wird, und eine grosse Zahl reizend ausgeführter Miniaturen enthält, deren Figürchen in ihren Bewegungen, in der Rundung der Köpfe und der Weichheit der Modellirung ganz entschieden an den Dombildmeister erinneren. Das am Schlusse ohne Weiteres den Gebeten in anderer Tinte beigeschriebene Datum: Anno salutis nr. MCCCCLIII ist zwar offenbar später hinzugefügt und an sich nicht zu einem Beweise geeignet; da indessen der ewige Kalender und die Ostertafel mit dem Jahre 1451 beginnen und die feinen landschaftlichen Hinter-

*) Nur Förster hat mit augenscheinlichem Irrthum 1407 gelesen, und das von ihm a. a. O. gegebene Facsimile ist, wie auch ich mich an Ort und Stelle überzeugt habe, nicht richtig. Vergl. Waagen und Merlo a. a. O.





Miniatur aus Geldern.

ligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht blos von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln*). Im achtzehnten

*) Georg Braun 1572: tabula tanto artificio facta, ut eam excellentes pic-

Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber gefunden hatte*), erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein kniender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herüberragenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der eilftausend Jungfrauen anschaulich machen sollen; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vier und zwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf einen Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar**). Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren,

tores summa cum voluptate contueantur. Gelenius 1645: Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

*) Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

**) Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und $8^1/_2$ Fuss Höhe.

krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammet und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen, der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Bewegungen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung

der Natur und mit kindlicher Freude an ihrer Schönheit alles Glänzende und Freudige sammelt um die heiligen Gestalten damit zu schmücken. Die Jungfrau Maria, so königlich ruhig und so jungfräulich mild, das wunderbare Kind auf ihrem Schoosse, das der ausgebildetesten Kunst Ehre machen würde, der Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der beiden älteren Könige, die ruhige, feste und feierliche Heiterkeit aller anderen Gestalten, dies alles umleuchtet von Gold und Farbenpracht giebt uns wirklich ein Bild himmlischer Seligkeit und Freude, bei der dann auch jene Mängel, die Gleichheit mancher Gesichtszüge, die breite behagliche Stellung, selbst die bürgerliche Anspruchslosigkeit der Köpfe nicht ohne Bedeutung sind. Wir stehen auf der Gränze zweier Epochen; die ideale Reinheit der abscheidenden ist hier noch im vollen Einklange mit der Realität der Dinge, der sich die beginnende zuwendet.

Den Namen des Meisters nennt keine Inschrift oder Urkunde, selbst jene älteren Schriftsteller, die der Stiftungszeit näher standen, haben ihn nicht aufbewahrt, und wir verdanken die einzige Kunde desselben der haushälterischen Gewohnheit Albrecht Dürer's, der auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1521 Köln besuchte und dabei in seinem Tagebuche auch die zwei Weisspfennige anschrieb, die er bezahlt, „um die Tafel aufzusperren, die Meister Steffen zu Köln gemacht hat“. Weiteres darüber sagt er nicht, nicht ein Wort der Schilderung des Bildes, aber das Aufsperren, die Versicherung der erwähnten Localschriftsteller, dass dies Bild von den Fremden und besonders von den Künstlern besucht zu werden pflegte, und endlich eine an den Besuch Dürer's bei diesem Bilde geknüpfte, wenn auch entstellte, bald nachher umlaufende Anekdote, lassen keinen Zweifel, dass von ihm die Rede ist *). Natürlich hat man Näheres von einem so bedeutenden Meister zu erfahren gewünscht, und die sorgfältigste Nachforschung in den Kölnischen Urkunden hat denn auch endlich unter den vielen Malern dieser Zeit einen, aber auch nur einen dieses Namens entdecken lassen. Er wird Stephan Loethener oder nach neuerer Berichtigung Lochner genannt, scheint aus Constanz gebürtig, kaufte im Jahre 1442

*) Vergl. Merlo, Nachrichten a. a. O.

ein Haus, wurde zwei Mal, 1448 und 1451, in den Rath gewählt, starb aber in eben diesem Jahre 1451 und zwar, wie es scheint, in Dürftigkeit*). Gewissheit darüber, ob Stephan Lochner mit dem Dombildmeister identisch gewesen, haben wir zwar durch diese Entdeckungen nicht. Die Schreinsbücher, die wir überdies nicht vollständig besitzen, beziehen sich nur auf die Verhältnisse des Grundeigenthums; wenn also der Dombildmeister kein Vermögen zurückgelegt, wenn er jung gestorben oder von Köln verzogen ist, konnte er nicht darin vorkommen. Aber die Möglichkeit, selbst die Wahrscheinlichkeit jener Identität ist nicht zu bestreiten.

Wichtiger als diese Frage ist die über das Entstehungsjahr des Bildes. Die Rathhauskapelle, dessen Hauptaltar es zierte, ist im Jahre 1426 gestiftet. Die im vorhergegangenen Jahre erfolgte Vertreibung der Juden aus der Stadt bestimmte den Rath, an der Stelle der dem Rathhause nahe gestandenen Synagoge eine der Mutter Gottes gewidmete Kapelle zu gründen, und durch Urkunden vom Johannisabend und vom 7. September 1426 geben der Pfarrer des Kirchspiels und der Propst und Archidiakon von Köln ihre Einwilligung, dass der Rath, sobald die Kapelle gemacht und der Hauptaltar darin gesetzt sei, durch einen zu bestellenden Kaplan darin Messe lesen lassen könnte**). Nicht früher als um diese Zeit wird daher auch das Bild, welches die Jungfrau Maria und die beiden Schutzpatrone der Stadt verherrlicht und daher ohne Zweifel für diese Stelle gemalt ist, in Bestellung gegeben sein***). Dass es viel später entstanden, ist

*) Nachdem Merlo seine Entdeckung des Namens Loethener zuerst in dem Nachtrage zu seinen Nachrichten über Kölnische Künstler (1852, S. 108) veröffentlichte, hat man später eine Urkunde entdeckt, welche den in den Schreinsbüchern undeutlich geschriebenen Namen deutlicher als „Lochner“ lesen lässt. Sie ist in sofern auch faktisch von Interesse, als sie eine Requisition des Rathes von Köln an den von Merseburg enthält, worin jener bittet, dem Stephan Lochner den Nachlass seiner dort (in Merseburg) und zwar als dortige Bürger verstorbenen Aeltern zu conserviren. Wie dies mit der Abstammung aus Constanz zu vereinigen, ist unbekannt, aber freilich auch nicht wichtig. — Vergl. übrigens Sotzmann's Anzeige des Merlo'schen Buches im D. Kunstbl. 1853, S. 52.

**) Die erste Urkunde in Kugler kl. Schr. II, 295, die zweite in Lacomblet's niederrhein. Urkundenbuch IV, S. 210 abgedruckt.

***) Der um die Kölnischen Alterthümer höchst verdiente Canonicus Wall-

zwar möglich, aber bei dem Eifer, mit welchem der Rath die Stiftung der Kapelle betrieb, und bei der ganzen Lage der Sache sehr unwahrscheinlich. Dennoch sprechen sich viele, und darunter sehr gewichtige Stimmen jetzt für eine spätere Zeit, etwa um 1448, aus, weniger nach äusseren historischen Beweisen, an denen es in der That fehlt *), als aus stylistischen, der Vergleichung mit anderen Werken entlehnten Gründen, die wir indessen erst nach näherer Betrachtung der anderen, dem Dombilde verwandten Gemälde prüfen können.

Das interessanteste unter diesen ist ein erst vor wenigen Jahren im Priesterseminar in Köln entdecktes Bild der Jungfrau mit dem Kinde **), stehend, in mehr als Lebensgrösse, daneben in sehr kleiner Dimension mit gefalteten Händen knieend die nonnenhaft gekleidete Donatrix, oben am Rande des Goldgrundes über der Jungfrau die Taube, in der einen Ecke Gott Vater, in der anderen singende Engel mit dem Spruchbande, ebenso andere Engelchen mit weitgestreckten Flügeln am Rande

raff, zu dessen guten Eigenschaften kritische Schärfe nicht gehörte, glaubte in dem Bilde selbst die Geschichte desselben, namentlich in gewissen harmlosen Arabesken, auf einer Schwertscheide, wie sie im fünfzehnten Jahrhundert sehr gewöhnlich sind, den Namen des Malers: Philipp Kalf, und in vier auf dem Boden der Aussenbilder vereinzelt vorkommenden, allerdings auffallenden schnörkelhaften Zeichen die Jahreszahl 1410 zu lesen, beides gewiss ohne Grund. Die frühe Entstehung des Bildes ist jedenfalls durch die im Texte angegebenen Daten widerlegt und findet, soviel ich weiss, nur noch in E. Förster a. a. O. 215 einen Vertheidiger. Vergl. Waagen im D. Kunstbl. 1854, S. 164.

*) Nur Merlo a. a. O. glaubt in den dürftigen Nachrichten der Schreinsbücher über Stephan Lochner solche zu finden, namentlich darin, dass derselbe, nachdem er erst im Jahre 1442 ein Haus gekauft, schon 1444 ein grösseres erworben habe, was sich nur durch die in Folge dieser grossen Bestellung entstandene oder in Aussicht gestellte Vermögensverbesserung erklären lasse. Allein diese Vermuthung, schon an sich überaus schwach, wird dadurch ganz entkräftet, dass Lochner, wie Herr Merlo selbst aus anderen Urkunden folgert, bei seinem nicht gar lange darauf (1451) erfolgten Tode seine Wittwe in Dürftigkeit hinterliess.

**) Kugler, Hotho, der nur vom Hörensagen anführt, Waagen in dem angeführten Aufsatze haben es noch nicht gekannt; auf der Ausstellung alter Bilder im Gürzenich 1854 wurde es zuerst zugänglich und ist von Lübke (im D. Kunstbl. 1855, S. 157) beschrieben, der es für eine Jugendarbeit Meister Stephan's erklärt und Madonna mit dem Veilchen nennt.



Die Madonna des Priesterseminars (jetzt im erzbischöflichen Museum).

des reichen Teppichs, der den Hintergrund in halber Höhe deckt. Es ist die lieblichste Blüthe der Kölner Kunst, gewissermaassen zwischen Meister Wilhelm und dem Dombilde stehend, die Vorzüge beider vereinend. Der Kopf der Jungfrau mit hoher Stirn, etwas kurzer Nase und kleinem Munde, mit hochgewölbten Augenbrauen und weich gesenkten Lidern gleicht einigermassen dem der Jungfrau in der Verkündigung auf der Aussenseite des Dombildes, aber doch mit länglicherem Ovale, feiner gebildetem Kinne, weniger vollen Wangen. Die Gesichtslinie ist ohne Vergleich schöner, so schön, wie man sie nur an den edelsten Werken italienischer Kunst findet. Der Körper hat noch die schlanken Verhältnisse der älteren Schule, Arme und Hände sind noch eben so dünn, die senkrechten Linien herrschen im Faltenwurfe vor, die schmalen Schultern und eine leise Biegung der Gestalt weisen auf Meister Wilhelm hin. Aber doch ist sie körperlicher, mehr durchbildet, der Mantel zwar völlig frei von den gehäuften Brüchen des Dombildes, aber doch durch die Biegung der Arme, von denen der rechte das Kind, die linke Hand ein Veilchen hält, lebendig bewegt und mit grossartigem Wurfe. Die ganze Erscheinung ist überaus lieblich und doch vornehm; mit dem schlichten gescheitelten, von einer Perlenschnur gehaltenen Haare ist sie zwar keine Königin, aber die Edelste unter den Jungfrauen. Das Kind ist dieser Mutter nicht unwürdig; mit einem leichten Hemdchen bekleidet, die Rechte segnend erhoben, drückt es die Verbindung des Kindlichen und Göttlichen sehr wohl aus; doch ist die Modellirung hier schüchterner und allgemeiner, als auf dem Dombilde. Ueber die Färbung gestattet die zwar geschickte, aber sehr starke Restauration des stark beschädigten Bildes kein ausreichendes Urtheil; indessen deuten die Farbenwahl und der Schmuck von Edelsteinen und Perlen auf einen dem Dombilde verwandten Sinn, nur dass der beginnende Naturalismus hier noch der idealen Reinheit und Hoheit vollkommen untergeordnet ist und sich nicht in solcher Breite entfaltet, wie dort. Aus den am Fusse des Bildes befindlichen Wappenschildern hat ein zuverlässiger Forscher *) mit grosser Sicherheit ermittelt, dass die Stifterin eine Elisabeth von Reichenstein war,

*) Leopold Eltester im Organ für christl. Kunst 1854, S. 178.

Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von

Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist*). Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marienborn bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebengeschilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigefügten Zeichnungen einer weiblichen Hei-

*) Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts, und wurde es geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich blos der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob blos die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen der Herzogin enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.





Miniatur aus Geldern.

ligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht blos von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln*). Im achtzehnten

*) Georg Braun 1572: tabula tanto artificio facta, ut eam excellentes pic-

Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber gefunden hatte*), erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein knieender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herüberragenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der eilftausend Jungfrauen anschaulich machen sollen; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vier und zwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf einen Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar**). Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren,

tores summa cum voluptate contueantur. Gelenius 1645: Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

*) Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

**) Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und $8^1/_2$ Fuss Höhe.

krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammet und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen, der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Beweguhgen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung

der Natur und mit kindlicher Freude an ihrer Schönheit alles Glänzende und Freudige sammelt um die heiligen Gestalten damit zu schmücken. Die Jungfrau Maria, so königlich ruhig und so jungfräulich mild, das wunderbare Kind auf ihrem Schoosse, das der ausgebildetesten Kunst Ehre machen würde, der Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der beiden älteren Könige, die ruhige, feste und feierliche Heiterkeit aller anderen Gestalten, dies alles umleuchtet von Gold und Farbenpracht giebt uns wirklich ein Bild himmlischer Seligkeit und Freude, bei der dann auch jene Mängel, die Gleichheit mancher Gesichtszüge, die breite behagliche Stellung, selbst die bürgerliche Anspruchslosigkeit der Köpfe nicht ohne Bedeutung sind. Wir stehen auf der Gränze zweier Epochen; die ideale Reinheit der abscheidenden ist hier noch im vollen Einklange mit der Realität der Dinge, der sich die beginnende zuwendet.

Den Namen des Meisters nennt keine Inschrift oder Urkunde, selbst jene älteren Schriftsteller, die der Stiftungszeit näher standen, haben ihn nicht aufbewahrt, und wir verdanken die einzige Kunde desselben der haushälterischen Gewohnheit Albrecht Dürer's, der auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1521 Köln besuchte und dabei in seinem Tagebuche auch die zwei Weisspfennige anschrieb, die er bezahlt, „um die Tafel aufzusperren, die Meister Steffen zu Köln gemacht hat". Weiteres darüber sagt er nicht, nicht ein Wort der Schilderung des Bildes, aber das Aufsperren, die Versicherung der erwähnten Localschriftsteller, dass dies Bild von den Fremden und besonders von den Künstlern besucht zu werden pflegte, und endlich eine an den Besuch Dürer's bei diesem Bilde geknüpfte, wenn auch entstellte, bald nachher umlaufende Anekdote, lassen keinen Zweifel, dass von ihm die Rede ist *). Natürlich hat man Näheres von einem so bedeutenden Meister zu erfahren gewünscht, und die sorgfältigste Nachforschung in den Kölnischen Urkunden hat denn auch endlich unter den vielen Malern dieser Zeit einen, aber auch nur einen dieses Namens entdecken lassen. Er wird Stephan Loethener oder nach neuerer Berichtigung Lochner genannt, scheint aus Constanz gebürtig, kaufte im Jahre 1442

*) Vergl. Merlo, Nachrichten a. a. O.

tät*), dasselbe Bestreben den heiligen Gestalten einen Ausdruck von Reinheit, Unschuld, Lieblichkeit zu geben, dieselbe Anhänglichkeit an die typischen Ueberlieferungen der Vorzeit, dieselbe Weise mehr aus dem Inneren, also in gewissem Sinne aus Ideen, als aus objectiven Anschauungen zu schöpfen, dasselbe Verhältniss zur Natur, welche sie nur im Allgemeinen und flüchtig beobachten und aus ihr nur das nehmen, was ihren bereits festgestellten Schönheitsbegriffen entspricht; daher denn auch dieselbe typisch gewordene Mangelhaftigkeit der Zeichnung, von der man schwer begreift wie sie so lange unbemerkt und unverbessert bleiben konnte, aber auch endlich dieselbe Feinheit der Linie und Innigkeit der Empfindung. Aber daneben bestehen nicht blos individuelle, sondern auch solche Verschiedenheiten, welche ein Hinausschreiten über den ursprünglichen Standpunkt vorbereiteten. Die älteren Meister, aus der architektonisch statuarischen Schule hervorgegangen, liebten einfache, wenig gebrochene Linien, schlanke Verhältnisse, die späteren suchten weicheren Schwung und vollere Rundung; die älteren hatten bei vorherrschendem Ernst einzelne aus dem Leben entlehnte anmuthige Züge angebracht, die späteren suchten diese zu vermehren, und dieser Anmuth einen lebendigeren, aber auch sinnlicheren Charakter zu geben. Ueberhaupt milderte das wachsende Naturgefühl, wenn auch ohne wirkliche Studien, manche Härten; die allzudünnen Glieder und die eckigen Bewegungen werden völliger und weicher, die Körper und Stoffe etwas natürlicher behandelt, die Farbe endlich, die bei jenen Aelteren zwar sorgfältig gestimmt und harmonisch, aber zart und dünn ist und noch an die colorirten Umrisse der Miniaturen erinnert, wird allmälig kräftiger im Tone, stärker aufgetragen und zu volleren Accorden verbunden.

Diese Neuerungen ergaben sich ganz einfach aus den Gesetzen der Kunst; abgelöst von der Architektur und nach der Natur gewendet, konnte sie nicht lassen, sich ihr langsam zu nähern. Aber sie hingen auch zusammen mit der Aenderung des

*) Man hat diesen, zur Bezeichnung dieser älteren Kölnischen Schule oft gebrauchten Ausdruck angefochten, allein wenn auch vieldeutig und dem Missbrauche unterworfen, wie alle solche Bezeichnungen, ist er doch der passendste.

religiösen Gefühls, welche an der Gränze des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts begann und sich in der Zeit der grossen Concilien feststellte. Schon die nächste, jener älteren folgende künstlerische Generation empfing dadurch eine ganz andere Auffassung. Die strenge oder naive, mehr aus subjectiver Empfindung schöpfende Idealität entsprach der sehnsüchtig strebenden oder kindlich freudigen Andacht ihrer Zeit; die ruhige, mehr kirchliche Religiosität, welche jetzt aufkam und sich mit der Richtung auf behaglichen, sinnlichen Lebensgenuss so wohl vertrug, verlangte volleres sinnliches Leben, grössere Naturwahrheit, derbere, allgemein verständliche Züge; sie brauchte, um in den Kirchen zu wirken, grössere Dimensionen, und wollte ihre Heiligen zwar wohl mit Anmuth, aber auch mit der Fülle irdischer Kraft und mit dem Glanze weltlicher Hoheit umgeben sehen. Natürlich wurden diese Anforderungen nicht sogleich von allen und mit gleicher Tiefe verstanden, aber allmälig bildete sich doch ein gemeinsames Streben nach dem noch unbekannten Ziele. Eine grosse Zahl noch auf uns gekommener Bilder, offenbar von vielen verschiedenen Händen und in einem ziemlich umfassenden Zeitraume entstanden, geben davon Zeugniss. Die Abstammung von der Schule des Meisters Wilhelm ist nicht zu verkennen; gewisse typische Züge, Eigenthümlichkeiten der Anschauungsweise, der Färbung und sonstiger Technik erhalten sich noch lange, aber dabei finden sich doch zahlreiche Abweichungen von dem bisherigen Wege. Die Verhältnisse der Figuren werden statt lang und schmächtig eher kurz und gedrungen, das Oval des Gesichtes nähert sich dem Kreise, Arme und Hände werden naturgemässer, die Glieder voller, die Modellirung, zwar noch etwas allgemein und unbestimmt, zeigt doch deutlicheres Gefühl für die Körperlichkeit. Die Haltung der Gestalten nimmt eine behagliche Breite an, namentlich sind die Beine, die früher meist möglichst zusammengehalten und von dem langen Gewande bedeckt wurden, gern auseinandergestellt, selbst gespreizt. Die Bewegungen haben den Charakter des Schüchternen und Zurückgehaltenen verloren, sind dreister und freier, wobei denn freilich und selbst bei den ausgezeichnetesten Meistern Uebertreibungen, eckige und naturwidrige Formen vorkommen. Die

Körperkenntniss ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht auf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer geworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen der Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast bis zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die volleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen und Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies dann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist dagegen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wiederkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu feiner portraitartiger Schilderung gelangt, bei den geringeren aber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit, die an das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen nach Naturwahrheit zuweilen bis an die Gränze des Gemeinen, namentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform mit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die keinesweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch nebeneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde wenig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation mehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, einfachen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des Tages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem unruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpflich in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die Pracht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie sie der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der golddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Gewänder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn in langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfaltiger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und Apostel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald vielfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite, schwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet, welche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken. Auch wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen, dass die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen

Stoffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt denn oft der Gewandbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten erhöht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde, aber die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter der früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der Sinn dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anordnung der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser Beziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer wird sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige Gestalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstellung des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Meister eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil dies dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr und mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus einer naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten. Andererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer Vorgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den Gedanken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft gleichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Goldgrunde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B. bei dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte und Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon zu realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten ihre Figuren meist auf ebenem Boden auf, so dass der goldene oder goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was bei statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen Compositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durchscheinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch dann die Linie des Gesammtumrisses, die in den älteren Bildern oft so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing man an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen und vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen hohen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach hinten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter und über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über denen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des Himmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im

Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von

Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist*). Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marienborn bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebengeschilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigefügten Zeichnungen einer weiblichen Hei-

*) Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts, und wurde es geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich blos der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob blos die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen der Herzogin enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.





Miniatur aus Geldern.

ligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht blos von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln*). Im achtzehnten

*) Georg Braun 1572: tabula tanto artificio facta, ut eam excellentes pic-

Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber gefunden hatte*), erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein knieender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herüberragenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der eilftausend Jungfrauen anschaulich machen sollen; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vier und zwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf einen Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar**). Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren,

tores summa cum voluptate contueantur. Gelenius 1645: Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

*) Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

**) Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und $8^1/_2$ Fuss Höhe.

krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammet und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen, der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Bewegungen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung

der Natur und mit kindlicher Freude an ihrer Schönheit alles Glänzende und Freudige sammelt um die heiligen Gestalten damit zu schmücken. Die Jungfrau Maria, so königlich ruhig und so jungfräulich mild, das wunderbare Kind auf ihrem Schoosse, das der ausgebildetesten Kunst Ehre machen würde, der Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der beiden älteren Könige, die ruhige, feste und feierliche Heiterkeit aller anderen Gestalten, dies alles umleuchtet von Gold und Farbenpracht giebt uns wirklich ein Bild himmlischer Seligkeit und Freude, bei der dann auch jene Mängel, die Gleichheit mancher Gesichtszüge, die breite behagliche Stellung, selbst die bürgerliche Anspruchslosigkeit der Köpfe nicht ohne Bedeutung sind. Wir stehen auf der Gränze zweier Epochen; die ideale Reinheit der abscheidenden ist hier noch im vollen Einklange mit der Realität der Dinge, der sich die beginnende zuwendet.

Den Namen des Meisters nennt keine Inschrift oder Urkunde, selbst jene älteren Schriftsteller, die der Stiftungszeit näher standen, haben ihn nicht aufbewahrt, und wir verdanken die einzige Kunde desselben der haushälterischen Gewohnheit Albrecht Dürer's, der auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1521 Köln besuchte und dabei in seinem Tagebuche auch die zwei Weisspfennige anschrieb, die er bezahlt, „um die Tafel aufzusperren, die Meister Steffen zu Köln gemacht hat". Weiteres darüber sagt er nicht, nicht ein Wort der Schilderung des Bildes, aber das Aufsperren, die Versicherung der erwähnten Localschriftsteller, dass dies Bild von den Fremden und besonders von den Künstlern besucht zu werden pflegte, und endlich eine an den Besuch Dürer's bei diesem Bilde geknüpfte, wenn auch entstellte, bald nachher umlaufende Anekdote, lassen keinen Zweifel, dass von ihm die Rede ist *). Natürlich hat man Näheres von einem so bedeutenden Meister zu erfahren gewünscht, und die sorgfältigste Nachforschung in den Kölnischen Urkunden hat denn auch endlich unter den vielen Malern dieser Zeit einen, aber auch nur einen dieses Namens entdecken lassen. Er wird Stephan Loethener oder nach neuerer Berichtigung Lochner genannt, scheint aus Constanz gebürtig, kaufte im Jahre 1442

*) Vergl. Merlo, Nachrichten a. a. O.

tät*), dasselbe Bestreben den heiligen Gestalten einen Ausdruck von Reinheit, Unschuld, Lieblichkeit zu geben, dieselbe Anhänglichkeit an die typischen Ueberlieferungen der Vorzeit, dieselbe Weise mehr aus dem Inneren, also in gewissem Sinne aus Ideen, als aus objectiven Anschauungen zu schöpfen, dasselbe Verhältniss zur Natur, welche sie nur im Allgemeinen und flüchtig beobachten und aus ihr nur das nehmen, was ihren bereits festgestellten Schönheitsbegriffen entspricht; daher denn auch dieselbe typisch gewordene Mangelhaftigkeit der Zeichnung, von der man schwer begreift wie sie so lange unbemerkt und unverbessert bleiben konnte, aber auch endlich dieselbe Feinheit der Linie und Innigkeit der Empfindung. Aber daneben bestehen nicht blos individuelle, sondern auch solche Verschiedenheiten, welche ein Hinausschreiten über den ursprünglichen Standpunkt vorbereiteten. Die älteren Meister, aus der architektonisch statuarischen Schule hervorgegangen, liebten einfache, wenig gebrochene Linien, schlanke Verhältnisse, die späteren suchten weicheren Schwung und vollere Rundung; die älteren hatten bei vorherrschendem Ernst einzelne aus dem Leben entlehnte anmuthige Züge angebracht, die späteren suchten diese zu vermehren, und dieser Anmuth einen lebendigeren, aber auch sinnlicheren Charakter zu geben. Ueberhaupt milderte das wachsende Naturgefühl, wenn auch ohne wirkliche Studien, manche Härten; die allzudünnen Glieder und die eckigen Bewegungen werden völliger und weicher, die Körper und Stoffe etwas natürlicher behandelt, die Farbe endlich, die bei jenen Aelteren zwar sorgfältig gestimmt und harmonisch, aber zart und dünn ist und noch an die colorirten Umrisse der Miniaturen erinnert, wird allmälig kräftiger im Tone, stärker aufgetragen und zu volleren Accorden verbunden.

Diese Neuerungen ergaben sich ganz einfach aus den Gesetzen der Kunst; abgelöst von der Architektur und nach der Natur gewendet, konnte sie nicht lassen, sich ihr langsam zu nähern. Aber sie hingen auch zusammen mit der Aenderung des

*) Man hat diesen, zur Bezeichnung dieser älteren Kölnischen Schule oft gebrauchten Ausdruck angefochten, allein wenn auch vieldeutig und dem Missbrauche unterworfen, wie alle solche Bezeichnungen, ist er doch der passendste.

religiösen Gefühls, welche an der Gränze des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts begann und sich in der Zeit der grossen Concilien feststellte. Schon die nächste, jener älteren folgende künstlerische Generation empfing dadurch eine ganz andere Auffassung. Die strenge oder naive, mehr aus subjectiver Empfindung schöpfende Idealität entsprach der sehnsüchtig strebenden oder kindlich freudigen Andacht ihrer Zeit; die ruhige, mehr kirchliche Religiosität, welche jetzt aufkam und sich mit der Richtung auf behaglichen, sinnlichen Lebensgenuss so wohl vertrug, verlangte volleres sinnliches Leben, grössere Naturwahrheit, derbere, allgemein verständliche Züge; sie brauchte, um in den Kirchen zu wirken, grössere Dimensionen, und wollte ihre Heiligen zwar wohl mit Anmuth, aber auch mit der Fülle irdischer Kraft und mit dem Glanze weltlicher Hoheit umgeben sehen. Natürlich wurden diese Anforderungen nicht sogleich von allen und mit gleicher Tiefe verstanden, aber allmälig bildete sich doch ein gemeinsames Streben nach dem noch unbekannten Ziele. Eine grosse Zahl noch auf uns gekommener Bilder, offenbar von vielen verschiedenen Händen und in einem ziemlich umfassenden Zeitraume entstanden, geben davon Zeugniss. Die Abstammung von der Schule des Meisters Wilhelm ist nicht zu verkennen; gewisse typische Züge, Eigenthümlichkeiten der Anschauungsweise, der Färbung und sonstiger Technik erhalten sich noch lange, aber dabei finden sich doch zahlreiche Abweichungen von dem bisherigen Wege. Die Verhältnisse der Figuren werden statt lang und schmächtig eher kurz und gedrungen, das Oval des Gesichtes nähert sich dem Kreise, Arme und Hände werden naturgemässer, die Glieder voller, die Modellirung, zwar noch etwas allgemein und unbestimmt, zeigt doch deutlicheres Gefühl für die Körperlichkeit. Die Haltung der Gestalten nimmt eine behagliche Breite an, namentlich sind die Beine, die früher meist möglichst zusammengehalten und von dem langen Gewande bedeckt wurden, gern auseinandergestellt, selbst gespreizt. Die Bewegungen haben den Charakter des Schüchternen und Zurückgehaltenen verloren, sind dreister und freier, wobei denn freilich und selbst bei den ausgezeichnetesten Meistern Uebertreibungen, eckige und naturwidrige Formen vorkommen. Die

Körperkenntniss ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht auf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer geworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen der Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast bis zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die volleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen und Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies dann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist dagegen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wiederkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu feiner portraitartiger Schilderung gelangt, bei den geringeren aber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit, die an das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen nach Naturwahrheit zuweilen bis an die Gränze des Gemeinen, namentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform mit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die keinesweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch nebeneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde wenig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation mehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, einfachen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des Tages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem unruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpflich in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die Pracht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie sie der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der golddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Gewänder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn in langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfaltiger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und Apostel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald vielfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite, schwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet, welche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken. Auch wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen, dass die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen

Stoffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt denn oft der Gewandbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten erhöht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde, aber die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter der früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der Sinn dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anordnung der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser Beziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer wird sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige Gestalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstellung des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Meister eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil dies dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr und mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus einer naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten. Andererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer Vorgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den Gedanken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft gleichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Goldgrunde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B. bei dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte und Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon zu realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten ihre Figuren meist auf ebenem Boden auf, so dass der goldene oder goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was bei statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen Compositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durchscheinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch dann die Linie des Gesammtumrisses, die in den älteren Bildern oft so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing man an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen und vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen hohen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach hinten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter und über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über denen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des Himmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im

Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von

Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist*). Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marienborn bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebengeschilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigefügten Zeichnungen einer weiblichen Hei-

*) Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts, und wurde es geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich blos der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob blos die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen der Herzogin enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.





Miniatur aus Geldern.

ligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht blos von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln*). Im achtzehnten

*) Georg Braun 1572: tabula tanto artificio facta, ut eam excellentes pic-

Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber gefunden hatte*), erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein knieender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herüberragenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der eilftausend Jungfrauen anschaulich machen sollen; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vier und zwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf einen Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar**). Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren,

tores summa cum voluptate contueantur. Gelenius 1645: Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

*) Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

**) Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und $8^1/_2$ Fuss Höhe.

krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammet und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen, der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Beweguhgen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung

der Natur und mit kindlicher Freude an ihrer Schönheit alles Glänzende und Freudige sammelt um die heiligen Gestalten damit zu schmücken. Die Jungfrau Maria, so königlich ruhig und so jungfräulich mild, das wunderbare Kind auf ihrem Schoosse, das der ausgebildetesten Kunst Ehre machen würde, der Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der beiden älteren Könige, die ruhige, feste und feierliche Heiterkeit aller anderen Gestalten, dies alles umleuchtet von Gold und Farbenpracht giebt uns wirklich ein Bild himmlischer Seligkeit und Freude, bei der dann auch jene Mängel, die Gleichheit mancher Gesichtszüge, die breite behagliche Stellung, selbst die bürgerliche Anspruchslosigkeit der Köpfe nicht ohne Bedeutung sind. Wir stehen auf der Gränze zweier Epochen; die ideale Reinheit der abscheidenden ist hier noch im vollen Einklange mit der Realität der Dinge, der sich die beginnende zuwendet.

Den Namen des Meisters nennt keine Inschrift oder Urkunde, selbst jene älteren Schriftsteller, die der Stiftungszeit näher standen, haben ihn nicht aufbewahrt, und wir verdanken die einzige Kunde desselben der haushälterischen Gewohnheit Albrecht Dürer's, der auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1521 Köln besuchte und dabei in seinem Tagebuche auch die zwei Weisspfennige anschrieb, die er bezahlt, „um die Tafel aufzusperren, die Meister Steffen zu Köln gemacht hat". Weiteres darüber sagt er nicht, nicht ein Wort der Schilderung des Bildes, aber das Aufsperren, die Versicherung der erwähnten Localschriftsteller, dass dies Bild von den Fremden und besonders von den Künstlern besucht zu werden pflegte, und endlich eine an den Besuch Dürer's bei diesem Bilde geknüpfte, wenn auch entstellte, bald nachher umlaufende Anekdote, lassen keinen Zweifel, dass von ihm die Rede ist *). Natürlich hat man Näheres von einem so bedeutenden Meister zu erfahren gewünscht, und die sorgfältigste Nachforschung in den Kölnischen Urkunden hat denn auch endlich unter den vielen Malern dieser Zeit einen, aber auch nur einen dieses Namens entdecken lassen. Er wird Stephan Loethener oder nach neuerer Berichtigung Lochner genannt, scheint aus Constanz gebürtig, kaufte im Jahre 1442

*) Vergl. Merlo, Nachrichten a. a. O.

tät*), dasselbe Bestreben den heiligen Gestalten einen Ausdruck von Reinheit, Unschuld, Lieblichkeit zu geben, dieselbe Anhänglichkeit an die typischen Ueberlieferungen der Vorzeit, dieselbe Weise mehr aus dem Inneren, also in gewissem Sinne aus Ideen, als aus objectiven Anschauungen zu schöpfen, dasselbe Verhältniss zur Natur, welche sie nur im Allgemeinen und flüchtig beobachten und aus ihr nur das nehmen, was ihren bereits festgestellten Schönheitsbegriffen entspricht; daher denn auch dieselbe typisch gewordene Mangelhaftigkeit der Zeichnung, von der man schwer begreift wie sie so lange unbemerkt und unverbessert bleiben konnte, aber auch endlich dieselbe Feinheit der Linie und Innigkeit der Empfindung. Aber daneben bestehen nicht blos individuelle, sondern auch solche Verschiedenheiten, welche ein Hinausschreiten über den ursprünglichen Standpunkt vorbereiteten. Die älteren Meister, aus der architektonisch statuarischen Schule hervorgegangen, liebten einfache, wenig gebrochene Linien, schlanke Verhältnisse, die späteren suchten weicheren Schwung und vollere Rundung; die älteren hatten bei vorherrschendem Ernst einzelne aus dem Leben entlehnte anmuthige Züge angebracht, die späteren suchten diese zu vermehren, und dieser Anmuth einen lebendigeren, aber auch sinnlicheren Charakter zu geben. Ueberhaupt milderte das wachsende Naturgefühl, wenn auch ohne wirkliche Studien, manche Härten; die allzudünnen Glieder und die eckigen Bewegungen werden völliger und weicher, die Körper und Stoffe etwas natürlicher behandelt, die Farbe endlich, die bei jenen Aelteren zwar sorgfältig gestimmt und harmonisch, aber zart und dünn ist und noch an die colorirten Umrisse der Miniaturen erinnert, wird allmälig kräftiger im Tone, stärker aufgetragen und zu volleren Accorden verbunden.

Diese Neuerungen ergaben sich ganz einfach aus den Gesetzen der Kunst; abgelöst von der Architektur und nach der Natur gewendet, konnte sie nicht lassen, sich ihr langsam zu nähern. Aber sie hingen auch zusammen mit der Aenderung des

*) Man hat diesen, zur Bezeichnung dieser älteren Kölnischen Schule oft gebrauchten Ausdruck angefochten, allein wenn auch vieldeutig und dem Missbrauche unterworfen, wie alle solche Bezeichnungen, ist er doch der passendste.

religiösen Gefühls, welche an der Gränze des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts begann und sich in der Zeit der grossen Concilien feststellte. Schon die nächste, jener älteren folgende künstlerische Generation empfing dadurch eine ganz andere Auffassung. Die strenge oder naive, mehr aus subjectiver Empfindung schöpfende Idealität entsprach der sehnsüchtig strebenden oder kindlich freudigen Andacht ihrer Zeit; die ruhige, mehr kirchliche Religiosität, welche jetzt aufkam und sich mit der Richtung auf behaglichen, sinnlichen Lebensgenuss so wohl vertrug, verlangte volleres sinnliches Leben, grössere Naturwahrheit, derbere, allgemein verständliche Züge; sie brauchte, um in den Kirchen zu wirken, grössere Dimensionen, und wollte ihre Heiligen zwar wohl mit Anmuth, aber auch mit der Fülle irdischer Kraft und mit dem Glanze weltlicher Hoheit umgeben sehen. Natürlich wurden diese Anforderungen nicht sogleich von allen und mit gleicher Tiefe verstanden, aber allmälig bildete sich doch ein gemeinsames Streben nach dem noch unbekannten Ziele. Eine grosse Zahl noch auf uns gekommener Bilder, offenbar von vielen verschiedenen Händen und in einem ziemlich umfassenden Zeitraume entstanden, geben davon Zeugniss. Die Abstammung von der Schule des Meisters Wilhelm ist nicht zu verkennen; gewisse typische Züge, Eigenthümlichkeiten der Anschauungsweise, der Färbung und sonstiger Technik erhalten sich noch lange, aber dabei finden sich doch zahlreiche Abweichungen von dem bisherigen Wege. Die Verhältnisse der Figuren werden statt lang und schmächtig eher kurz und gedrungen, das Oval des Gesichtes nähert sich dem Kreise, Arme und Hände werden naturgemässer, die Glieder voller, die Modellirung, zwar noch etwas allgemein und unbestimmt, zeigt doch deutlicheres Gefühl für die Körperlichkeit. Die Haltung der Gestalten nimmt eine behagliche Breite an, namentlich sind die Beine, die früher meist möglichst zusammengehalten und von dem langen Gewande bedeckt wurden, gern auseinandergestellt, selbst gespreizt. Die Bewegungen haben den Charakter des Schüchternen und Zurückgehaltenen verloren, sind dreister und freier, wobei denn freilich und selbst bei den ausgezeichnetesten Meistern Uebertreibungen, eckige und naturwidrige Formen vorkommen. Die

Körperkenntniss ist überhaupt noch sehr unvollkommen und nicht auf tieferen Studien beruhend, aber die Beobachtung ist schärfer geworden und geht mehr auf das Einzelne ein. Bei den Köpfen der Frauen ist das Motiv jugendlicher Anmuth und Unschuld fast bis zur Monotonie vorherrschend und zwar so, dass es durch die volleren, sinnlicheren Formen statt der Bedeutung des Reinen und Heiligen mehr die des Reizenden und Zärtlichen erhält, dies dann aber oft mit grossem Erfolge. Bei den Männern ist dagegen, obgleich der Zug milder Freundlichkeit auch hier oft wiederkehrt, entschieden nach individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit gestrebt, die bei den besseren Meistern wohl bis zu feiner portraitartiger Schilderung gelangt, bei den geringeren aber mehr Gattungscharaktere giebt, oft mit einer Derbheit, die an das Marionettenartige streift. Ueberhaupt führt das Bemühen nach Naturwahrheit zuweilen bis an die Gränze des Gemeinen, namentlich wird für Männer mittleren Alters eine Gesichtsform mit starkem Knochenbau und dicker Nase fast typisch, die keinesweges edel ist und in ihrer Wiederholung bei statuarisch nebeneinandergestellten Heiligengestalten der beabsichtigten Würde wenig entspricht. Die Tracht, welche bei der älteren Generation mehr einen aus künstlerischer Ueberlieferung hergeleiteten, einfachen Charakter hatte, schliesst sich jetzt an das Costüm des Tages an, wetteifert mit den bizarren Moden der Zeit in ihrem unruhigen, schnörkelhaften Schnitte, ist namentlich unerschöpflich in abenteuerlichen Kopfbedeckungen, und sucht endlich die Pracht der Stoffe, namentlich der schweren und kostbaren, wie sie der Luxus der Reichen zur Schau trug, des Sammtes, der golddurchwirkten Seide nachzuahmen. Der Faltenwurf der Gewänder, die bisher sich immer dem Körper anschlossen und ihn in langen geschwungenen Linien begleiteten, ist viel mannigfaltiger und bewegter, namentlich bei den Mänteln der Frauen und Apostel, bald an einzelne Körpertheile sich eng anlegend, bald vielfach gebrochen. Weltliche Männer sind dagegen oft in weite, schwer herunterfallende längere oder kürzere Röcke gekleidet, welche die Form verhüllen und mehr als Farbenmassen wirken. Auch wird es bei Mänteln ein beliebtes Motiv, sie so zu legen, dass die abweichende Farbe des Futters neben der des oberen

Stoffes wiederholt sichtbar ist. Dies alles giebt denn oft der Gewandbehandlung einen Reiz, welcher die Anmuth der Gestalten erhöht, ist auch in anderen Fällen nicht ohne statuarische Würde, aber die Schönheit der Linie, welche zu dem idealen Charakter der früheren Bilder so viel beitrug, wird dadurch gestört und der Sinn dafür geht mehr und mehr verloren. Auch in der Anordnung der Compositionen treten Aenderungen ein; in gewisser Beziehung geht die neue Generation mehr ins Breite, in anderer wird sie knapper. Während ihre Vorgänger gern nur wenige Gestalten zusammenstellten, gerade nur soviel, wie zur Darstellung des Gedankens erforderlich waren, liebten die jetzigen Meister eine grössere Vollständigkeit der Nebenpersonen, theils weil dies dem Begriffe von Vornehmheit entsprach, welcher sich mehr und mehr dem der Heiligkeit unterschob, theils aber schon aus einer naturalistischen Freude an zufälligen Verschiedenheiten. Andererseits mussten sie sich schon manche Freiheiten ihrer Vorgänger versagen; wenn diese sich alles erlaubten, was den Gedanken verständlicher machen konnte, wenn sie daher oft gleichzeitige oder bezügliche Vorgänge mitten in dem Goldgrunde wie auf einer Insel in kleinerer Dimension zeigten, z. B. bei dem Bilde der Geburt oben einen kleinen Hirten mit Flöte und Lamm und auf ihn zufliegend den Engel, waren diese schon zu realistisch, um sich solche Naivetät zu gestatten. Sie stellten ihre Figuren meist auf ebenem Boden auf, so dass der goldene oder goldgemusterte Hintergrund bis zu diesem Boden ging, was bei statuarischen Gestalten ohne Nachtheil war, bei historischen Compositionen aber nöthigte, zur Verhütung häufigen Durchscheinens des Goldgrundes die Gruppen dicht zu halten, wodurch dann die Linie des Gesammtumrisses, die in den älteren Bildern oft so sehr sprechend ist, an Bedeutung verlor. Bald aber fing man an, offenbar um Raum für die Nebengestalten zu gewinnen und vielleicht zuerst bei den Darstellungen der Kreuzigung, einen hohen Augenpunkt anzunehmen, so dass der Boden sich nach hinten zu wie amphitheatralisch erhob, zahlreiche Gruppen hinter und über einander zeigte, und oben in Berglinien abschloss, über denen nur ein schmaler Streif des noch immer die Stelle des Himmels vertretenden Goldgrundes blieb. Bei Hergängen im

Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von

Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist*). Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marienborn bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebengeschilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigefügten Zeichnungen einer weiblichen Hei-

*) Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts, und wurde es geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich blos der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob blos die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen der Herzogin enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.

Inneren von Gebäuden verschwindet er auch wohl ganz, wo man dann aber das Gold, welches man als Gegensatz der dunkelen Farbe nicht gern entbehrte, in der Architektur etwa als Schmuck eines Altares, oder doch an Geräthen anbrachte. Denn die Kraft und Schönheit der Farbe war der vorzüglichste Gegenstand der Bestrebungen dieser Schule. Auch hier zwar finden wir diese Meister noch von den Principien ihrer Vorgänger abhängig, sie behalten, selbst nachdem die Oelmalerei in Flandern erfunden war, noch immer die Temperafarbe und die der Kölnischen Schule eigenthümlichen Glanzlichter bei, aber sie lieben tiefe, kräftige Farbentöne neben der lichten Carnation und wissen vermöge der uns nicht genau bekannten Bindemittel dem Colorit eine Weiche und Harmonie und mit Hülfe von sorgfältig bereiteten Oelfirnissen einen Glanz zu geben, welcher die Zeitgenossen bezauberte und in ausgezeichneteren und einigermassen erhaltenen Werken noch jetzt Bewunderung erregt. Man kann nicht behaupten, dass durch diese Aenderungen die Kunst in jeder Beziehung gefördert sei; es sind Fortschritte im technischen und naturalistischen Sinne, die aber mit der Idealität, die man noch festhalten wollte, nicht völlig in Einklang stehen. Gewisse Vorzüge der älteren Schule, die Schönheit der Linie, die vollkommene Einheit und Durchsichtigkeit des Gedankens gingen in der That verloren, aber einzelnen hochbegabten Meistern gelang es, diese Einbusse durch die neu erworbenen Vorzüge zu ersetzen, und jedenfalls eine mehr populäre Verständlichkeit zu erlangen, die ihnen noch heute bei der Mehrzahl der Beschauer den Vorrang vor den älteren Meistern verschafft.

In Beziehung auf das Chronologische der einzelnen Gemälde dieser Gruppe bestehen noch viele Zweifel, im Ganzen aber wird man mit ziemlicher Sicherheit annehmen dürfen, dass sie der Zeit vom zweiten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts bis gegen die Mitte desselben angehören.

Vielleicht ging auch dieses Mal noch, wie bisher, die Miniaturmalerei voran, wenigstens finden wir das früheste Beispiel dieses Styls in den Miniaturen eines in der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten niederdeutschen Gebetbuches, welches nach der darin befindlichen Inschrift für Maria, Herzogin von

Geldern, geschrieben und im Jahre 1415 beendet ist*). Der Schreiber war ein Bruder Helmich in einem Kloster zu Marienborn bei Arnheim, der Styl der Miniaturen ist aber entschieden kölnisch und zwar nicht in der Weise der älteren, sondern in der der ebengeschilderten neueren Schule. Voran geht das Bildniss der Herzogin selbst, in ganzer Figur und im prachtvollen Costüme der Zeit, dann folgen ein paar grössere die ganze Blattseite einnehmende, darauf viele kleinere in den Text gelegte Malereien, theils heilige Geschichten, theils einzelne Figuren. Die Randverzierungen, magere mit der Feder gezeichnete Ranken mit einzelnen goldenen oder farbigen Blättchen, die tapetenartigen Hintergründe der Bilder sind noch ganz im Style des vierzehnten Jahrhunderts; die Miniaturen selbst mit weichem Pinsel und kräftiger Farbe ausgeführt, überraschen uns durch die schon völlig ausgesprochene Tendenz der neuen Schule. Die Figürchen sind von kurzen Verhältnissen mit etwas zu grossen Köpfen, die männlichen schwer und breit, die weiblichen anmuthig, mit bewusster Grazie, aber mit runden Formen, die Gewänder theils im bizarren Costüm der Zeit, theils mit vielen, etwas unruhig gebrochenen Falten, die Compositionen gedrängt, die Motive fast genreartig. Die beigefügten Zeichnungen einer weiblichen Hei-

*) Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) lautet in hochdeutscher Uebersetzung der wesentlichen Worte dahin: Dies Buch hat lassen schreiben Maria, Herzogin von Geldern und von Jülich, Frau des edlen Herzogs Reynalts, und wurde es geendet durch Bruder Helmich, regulirten Chorherrn zu Marienborn bei Arnhem im Jahre unseres Herrn 1415 am Sankt-Mathias-Abend. Die Worte des Originals: overmyts broeder helmich die lewe regulier zoe Marienborn . . . lassen (abgesehen von der Dunkelheit des Beinamens oder Zusatzes: die lewe, der indessen auf die Datirung keinen Einfluss haben dürfte) zweifelhaft, ob Bruder Helmich blos der Schreiber oder auch der Maler gewesen, und ob blos die Schrift oder auch die Malerei schon an jenem Tage im Jahre 1415 beendet gewesen. Offenbar ist das Letzte wahrscheinlicher, da man bei dieser für eine Fürstin bestimmten Arbeit kein anderes Datum, als das der vollständigen, der Ueberreichung vorhergehenden Vollendung hineingesetzt haben wird. Auch ihr jugendliches Portrait steht damit im Einklang, so wie der Umstand, dass hinter dieser Inschrift noch 72 Blätter mit niederdeutschen Gebeten später hinzugefügt sind, welche wiederum den Namen der Herzogin enthalten, aber in ihren sparsamen Miniaturen eine ganz andere, viel rohere Hand zeigen. Einige Notizen über diesen Codex giebt Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 307.





Miniatur aus Geldern.

ligen und der Passionsscene vor Pilatus in der Grösse des Originals sind zwar weit entfernt mit der dem Holzschnitte besonders bei so kleiner Dimension völlig unerreichbaren Zartheit des Pinsels zu wetteifern, werden aber dennoch über ihre stylistische Verwandtschaft mit den sogleich zu nennenden grösseren Bildern keinen Zweifel lassen.

Auch die Malerei im Grossen wird, obgleich wir kein naheliegendes datirtes Monument haben, nicht lange zurückgeblieben sein, da selbst das Hauptwerk dieser Richtung nicht so gar viele Jahre darauf entstanden sein muss. Ich spreche von dem berühmten, ehemals in der Rathskapelle zu Köln befindlich gewesenen, jetzt im Dome aufgestellten, von jedem Besucher desselben bewunderten Gemälde, das man jetzt schlechtweg das Dombild zu nennen pflegt. Seine Verdienste wurden selbst in den für die Kunst des Mittelalters unempfänglichsten Jahrhunderten anerkannt; noch in der zweiten Hälfte des sechszehnten und in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts wurde es nicht blos von Künstlern bewundert, sondern zog durch seinen Ruf auch gewöhnliche Freunde der Malerei nach Köln*). Im achtzehnten

*) Georg Braun 1572: tabula tanto artificio facta, ut eam excellentes pic-

Jahrhundert war es denn doch glücklicherweise so weit in Vergessenheit gerathen, dass man es vor der Raubsucht französischer Commissarien verbergen konnte, aber seitdem es in diesem Versteck von Friedrich Schlegel gesehen war und in ihm einen begeisterten Beschreiber gefunden hatte*), erregte es stets wachsende Bewunderung und trug wesentlich dazu bei, die wiedererwachte Liebe für mittelalterliche Kunst zu nähren und zu steigern. Der Inhalt des Bildes ist bekannt; auf der mittleren Tafel die Anbetung der Könige und zwar so, dass Maria mit dem wunderschönen, edelgebildeten Kinde nicht wie gewöhnlich auf der Seite, sondern ganz nach vorn gewendet und in der Mitte sitzt, jederseits ein kniender König und dahinter je fünf oder sechs Männer des Gefolges, ohne Andeutung des Gebäudes oder der Localität; auf den Flügeln hier St. Gereon mit seinen Rittern, dort St. Ursula von ihrem Verlobten, ihren Jungfrauen und einigen Bischöfen begleitet; bei beiden dies Gefolge dicht gedrängt, als ob die herüberragenden Köpfe die Legion der Begleiter Gereons und die Zahl der eilftausend Jungfrauen anschaulich machen sollen; auf der Aussenseite der Flügel endlich nur die beiden Gestalten der Verkündigung in leichter nur andeutender Färbung.

Schon das Aeusserliche der Anordnung ist charakteristisch. Die älteren Meister kannten nur kleinere Dimensionen und liebten ausführlich zu erzählen; der des Clarenaltares gab lieber vier und zwanzig Momente aus Christi Leben, als eine geringere Zahl in bedeutenderen Verhältnissen. Der neue Meister beschränkt sich auf einen Moment, stellt aber seine fast lebensgrossen Figuren dem Beschauer möglichst nahe und meistens in voller Vorderansicht dar**). Auch hat er damit nichts unternommen was seine Kräfte übersteigt; die Körperbildung ist völlig und im Wesentlichen richtig, Arme und Hände haben statt der früheren,

tores summa cum voluptate contueantur. Gelenius 1645: Pictura majoris arae Deiparam et Sanctos evangelicos Magos, caeterosque Urbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis ejus admiratores Coloniam accire. Beide Stellen bei Merlo Nachrichten S. 437.

*) Zuerst in der Europa II, 2 (1804). Sämmtl. Werke, VI, 196, und danach abgedruckt bei Merlo a. a. O. und zum Theil auch bei Fiorillo I, 418.

**) Die Mitteltafel hat 9 Fuss Breite und $8^1/_2$ Fuss Höhe.

krankhaft dünnen gesunde Form und natürliche Bewegung, und vor Allem sind die Köpfe meisterhaft ausgeführt; die Jungfrauen der h. Ursula haben zwar alle ein ziemlich gleich wiederkehrendes Kindergesicht mit einem Stumpfnäschen, aber die männlichen Gestalten sind durch Verschiedenheit des Alters und der Individualität, durch Kleidung und Stellung mannigfaltig und anziehend, zum Theil selbst besonders an älteren Köpfen und namentlich bei einem der Könige mit lebendigster Portraitwahrheit ausgeführt. In manchen Beziehungen sieht man, dass unser Meister noch eben erst aus der Schule des idealen Styles hervortritt, die Modellirung ist noch ziemlich allgemein und lässt sich mit Ausnahme jener erwähnten älteren Köpfe auf die feineren Details des Körperbaues wenig ein, die Carnation hat einen mehr wachsartigen als natürlichen Ton, der schmale Abfall der Schultern ist ein Erbtheil der früheren schlanken Körperbildung. Im Uebrigen hat er sich entschlossen dem Neuen zugewendet. Seine Gestalten haben gedrungene Verhältnisse und kräftigen Gliederbau, die Gesichter sind voll und rund, die Haltung der Figuren ist meist in ganzer Vorderansicht, breit und bequem, bei den jugendlichen Rittern sogar mit einer auffallend gespreizten Stellung ihrer noch dazu steifgehaltenen Beine. Tracht und Stoffe sind in ihrer Eleganz recht mit Vorliebe ausgeführt, das hellspiegelnde Licht in den Arm- und Beinschienen, der Schimmer von Sammet und Goldbrokat mit einer Naturwahrheit und mit einem Glanze dargestellt, wie wir es sonst vor der Eyckischen Schule nicht kennen. Allerdings ist nicht alles vollkommen, der Monotonie in den Gesichtern der Jungfrauen und der unschönen Linien in den gespreizten Beinen der Ritter habe ich schon gedacht, auch sonst fehlt es nicht an eckigen und gezwungenen Bewegungen; die Tracht ist zum Theil mit ausgeschnittenen Spitzen und weit abstehenden steifen Schössen bizarr und unschön, auch in den Mänteln lässt der oft unruhige und kleinliche Faltenwurf uns die langen bedeutsamen Linien der früheren Schule vermissen; unter den Männern kommt endlich jene gemeine Gesichtsbildung mit der dicken Nase schon häufig vor. Aber diese Fehler sind doch unbedeutend und wir sind gern bereit, sie der Unschuld eines frommen Gemüthes zu Gute zu halten, das mit dunkler Ahnung von der Bedeutung

der Natur und mit kindlicher Freude an ihrer Schönheit alles Glänzende und Freudige sammelt um die heiligen Gestalten damit zu schmücken. Die Jungfrau Maria, so königlich ruhig und so jungfräulich mild, das wunderbare Kind auf ihrem Schoosse, das der ausgebildetesten Kunst Ehre machen würde, der Ausdruck von Innigkeit in den Köpfen der beiden älteren Könige, die ruhige, feste und feierliche Heiterkeit aller anderen Gestalten, dies alles umleuchtet von Gold und Farbenpracht giebt uns wirklich ein Bild himmlischer Seligkeit und Freude, bei der dann auch jene Mängel, die Gleichheit mancher Gesichtszüge, die breite behagliche Stellung, selbst die bürgerliche Anspruchslosigkeit der Köpfe nicht ohne Bedeutung sind. Wir stehen auf der Gränze zweier Epochen; die ideale Reinheit der abscheidenden ist hier noch im vollen Einklange mit der Realität der Dinge, der sich die beginnende zuwendet.

Den Namen des Meisters nennt keine Inschrift oder Urkunde, selbst jene älteren Schriftsteller, die der Stiftungszeit näher standen, haben ihn nicht aufbewahrt, und wir verdanken die einzige Kunde desselben der haushälterischen Gewohnheit Albrecht Dürer's, der auf seiner niederländischen Reise im Jahre 1521 Köln besuchte und dabei in seinem Tagebuche auch die zwei Weisspfennige anschrieb, die er bezahlt, „um die Tafel aufzusperren, die Meister Steffen zu Köln gemacht hat". Weiteres darüber sagt er nicht, nicht ein Wort der Schilderung des Bildes, aber das Aufsperren, die Versicherung der erwähnten Localschriftsteller, dass dies Bild von den Fremden und besonders von den Künstlern besucht zu werden pflegte, und endlich eine an den Besuch Dürer's bei diesem Bilde geknüpfte, wenn auch entstellte, bald nachher umlaufende Anekdote, lassen keinen Zweifel, dass von ihm die Rede ist *). Natürlich hat man Näheres von einem so bedeutenden Meister zu erfahren gewünscht, und die sorgfältigste Nachforschung in den Kölnischen Urkunden hat denn auch endlich unter den vielen Malern dieser Zeit einen, aber auch nur einen dieses Namens entdecken lassen. Er wird Stephan Loethener oder nach neuerer Berichtigung Lochner genannt, scheint aus Constanz gebürtig, kaufte im Jahre 1442

*) Vergl. Merlo, Nachrichten a. a. O.

ein Haus, wurde zwei Mal, 1448 und 1451, in den Rath gewählt, starb aber in eben diesem Jahre 1451 und zwar, wie es scheint, in Dürftigkeit*). Gewissheit darüber, ob Stephan Lochner mit dem Dombildmeister identisch gewesen, haben wir zwar durch diese Entdeckungen nicht. Die Schreinsbücher, die wir überdies nicht vollständig besitzen, beziehen sich nur auf die Verhältnisse des Grundeigenthums; wenn also der Dombildmeister kein Vermögen zurückgelegt, wenn er jung gestorben oder von Köln verzogen ist, konnte er nicht darin vorkommen. Aber die Möglichkeit, selbst die Wahrscheinlichkeit jener Identität ist nicht zu bestreiten.

Wichtiger als diese Frage ist die über das Entstehungsjahr des Bildes. Die Rathhauskapelle, dessen Hauptaltar es zierte, ist im Jahre 1426 gestiftet. Die im vorhergegangenen Jahre erfolgte Vertreibung der Juden aus der Stadt bestimmte den Rath, an der Stelle der dem Rathhause nahe gestandenen Synagoge eine der Mutter Gottes gewidmete Kapelle zu gründen, und durch Urkunden vom Johannisabend und vom 7. September 1426 geben der Pfarrer des Kirchspiels und der Propst und Archidiakon von Köln ihre Einwilligung, dass der Rath, sobald die Kapelle gemacht und der Hauptaltar darin gesetzt sei, durch einen zu bestellenden Kaplan darin Messe lesen lassen könnte**). Nicht früher als um diese Zeit wird daher auch das Bild, welches die Jungfrau Maria und die beiden Schutzpatrone der Stadt verherrlicht und daher ohne Zweifel für diese Stelle gemalt ist, in Bestellung gegeben sein***). Dass es viel später entstanden, ist

*) Nachdem Merlo seine Entdeckung des Namens Loethener zuerst in dem Nachtrage zu seinen Nachrichten über Kölnische Künstler (1852, S. 108) veröffentlichte, hat man später eine Urkunde entdeckt, welche den in den Schreinsbüchern undeutlich geschriebenen Namen deutlicher als „Lochner" lesen lässt. Sie ist in sofern auch faktisch von Interesse, als sie eine Requisition des Rathes von Köln an den von Merseburg enthält, worin jener bittet, dem Stephan Lochner den Nachlass seiner dort (in Merseburg) und zwar als dortige Bürger verstorbenen Aeltern zu conserviren. Wie dies mit der Abstammung aus Constanz zu vereinigen, ist unbekannt, aber freilich auch nicht wichtig. — Vergl. übrigens Sotzmann's Anzeige des Merlo'schen Buches im D. Kunstbl. 1853, S. 52.

**) Die erste Urkunde in Kugler kl. Schr. II, 295, die zweite in Lacomblet's niederrhein. Urkundenbuch IV, S. 210 abgedruckt.

***) Der um die Kölnischen Alterthümer höchst verdiente Canonicus Wall-

zwar möglich, aber bei dem Eifer, mit welchem der Rath die Stiftung der Kapelle betrieb, und bei der ganzen Lage der Sache sehr unwahrscheinlich. Dennoch sprechen sich viele, und darunter sehr gewichtige Stimmen jetzt für eine spätere Zeit, etwa um 1448, aus, weniger nach äusseren historischen Beweisen, an denen es in der That fehlt *), als aus stylistischen, der Vergleichung mit anderen Werken entlehnten Gründen, die wir indessen erst nach näherer Betrachtung der anderen, dem Dombilde verwandten Gemälde prüfen können.

Das interessanteste unter diesen ist ein erst vor wenigen Jahren im Priesterseminar in Köln entdecktes Bild der Jungfrau mit dem Kinde **), stehend, in mehr als Lebensgrösse, daneben in sehr kleiner Dimension mit gefalteten Händen knieend die nonnenhaft gekleidete Donatrix, oben am Rande des Goldgrundes über der Jungfrau die Taube, in der einen Ecke Gott Vater, in der anderen singende Engel mit dem Spruchbande, ebenso andere Engelchen mit weitgestreckten Flügeln am Rande

raff, zu dessen guten Eigenschaften kritische Schärfe nicht gehörte, glaubte in dem Bilde selbst die Geschichte desselben, namentlich in gewissen harmlosen Arabesken, auf einer Schwertscheide, wie sie im fünfzehnten Jahrhundert sehr gewöhnlich sind, den Namen des Malers: Philipp Kalf, und in vier auf dem Boden der Aussenbilder vereinzelt vorkommenden, allerdings auffallenden schnörkelhaften Zeichen die Jahreszahl 1410 zu lesen, beides gewiss ohne Grund. Die frühe Entstehung des Bildes ist jedenfalls durch die im Texte angegebenen Daten widerlegt und findet, soviel ich weiss, nur noch in E. Förster a. a. O. 215 einen Vertheidiger. Vergl. Waagen im D. Kunstbl. 1854, S. 164.

*) Nur Merlo a. a. O. glaubt in den dürftigen Nachrichten der Schreinsbücher über Stephan Lochner solche zu finden, namentlich darin, dass derselbe, nachdem er erst im Jahre 1442 ein Haus gekauft, schon 1444 ein grösseres erworben habe, was sich nur durch die in Folge dieser grossen Bestellung entstandene oder in Aussicht gestellte Vermögensverbesserung erklären lasse. Allein diese Vermuthung, schon an sich überaus schwach, wird dadurch ganz entkräftet, dass Lochner, wie Herr Merlo selbst aus anderen Urkunden folgert, bei seinem nicht gar lange darauf (1451) erfolgten Tode seine Wittwe in Dürftigkeit hinterliess.

**) Kugler, Hotho, der nur vom Hörensagen anführt, Waagen in dem angeführten Aufsatze haben es noch nicht gekannt; auf der Ausstellung alter Bilder im Gürzenich 1854 wurde es zuerst zugänglich und ist von Lübke (im D. Kunstbl. 1855, S. 157) beschrieben, der es für eine Jugendarbeit Meister Stephan's erklärt und Madonna mit dem Veilchen nennt.



Die Madonna des Priesterseminars (jetzt im erzbischöflichen Museum).

des reichen Teppichs, der den Hintergrund in halber Höhe deckt. Es ist die lieblichste Blüthe der Kölner Kunst, gewissermaassen zwischen Meister Wilhelm und dem Dombilde stehend, die Vorzüge beider vereinend. Der Kopf der Jungfrau mit hoher Stirn, etwas kurzer Nase und kleinem Munde, mit hochgewölbten Augenbrauen und weich gesenkten Lidern gleicht einigermassen dem der Jungfrau in der Verkündigung auf der Aussenseite des Dombildes, aber doch mit länglicherem Ovale, feiner gebildetem Kinne, weniger vollen Wangen. Die Gesichtslinie ist ohne Vergleich schöner, so schön, wie man sie nur an den edelsten Werken italienischer Kunst findet. Der Körper hat noch die schlanken Verhältnisse der älteren Schule, Arme und Hände sind noch eben so dünn, die senkrechten Linien herrschen im Faltenwurfe vor, die schmalen Schultern und eine leise Biegung der Gestalt weisen auf Meister Wilhelm hin. Aber doch ist sie körperlicher, mehr durchbildet, der Mantel zwar völlig frei von den gehäuften Brüchen des Dombildes, aber doch durch die Biegung der Arme, von denen der rechte das Kind, die linke Hand ein Veilchen hält, lebendig bewegt und mit grossartigem Wurfe. Die ganze Erscheinung ist überaus lieblich und doch vornehm; mit dem schlichten gescheitelten, von einer Perlenschnur gehaltenen Haare ist sie zwar keine Königin, aber die Edelste unter den Jungfrauen. Das Kind ist dieser Mutter nicht unwürdig; mit einem leichten Hemdchen bekleidet, die Rechte segnend erhoben, drückt es die Verbindung des Kindlichen und Göttlichen sehr wohl aus; doch ist die Modellirung hier schüchterner und allgemeiner, als auf dem Dombilde. Ueber die Färbung gestattet die zwar geschickte, aber sehr starke Restauration des stark beschädigten Bildes kein ausreichendes Urtheil; indessen deuten die Farbenwahl und der Schmuck von Edelsteinen und Perlen auf einen dem Dombilde verwandten Sinn, nur dass der beginnende Naturalismus hier noch der idealen Reinheit und Hoheit vollkommen untergeordnet ist und sich nicht in solcher Breite entfaltet, wie dort. Aus den am Fusse des Bildes befindlichen Wappenschildern hat ein zuverlässiger Forscher*) mit grosser Sicherheit ermittelt, dass die Stifterin eine Elisabeth von Reichenstein war,

*) Leopold Eltester im Organ für christl. Kunst 1854, S. 178.

welche schon 1452 als Aebtissin des Cäcilienklosters vorkommt, und erst 1485 starb. Sie erscheint auf dem Bilde noch sehr jung, und da ihre Aeltern sich schon 1402 verheiratheten, so kann das Werk auch sehr lange vor dem Jahre 1452, möglicherweise noch vor 1426, wenn auch nicht sehr lange vorher entstanden sein. Nimmt man es daher für eine Jugendarbeit des Dombildmeisters, so würde die grosse mit ihm vorgegangene Veränderung einen längeren Zwischenraum voraussetzen, und also das Dombild in spätere Zeit hinaufrücken. Allein in der That trägt unser Gemälde weder das Gepräge einer Jugendarbeit, noch eine so grosse Uebereinstimmung mit Meister Stephan, dass es nothwendig demselben zugeschrieben werden müsste. Es scheint mir vielmehr das reife Werk eines durchbildeten Meisters, von anderer, der älteren Schule näherstehenden Denkweise, der daher, wenn auch früher geboren als der Meister des Dombildes, dennoch gleichzeitig und selbst nach diesem gemalt haben kann*).

Bestimmter ist das Datum eines im Darmstädter Museum befindlichen Bildes kölnischer Schule, welches unzweifelhaft dem Meister Stephan verwandt, und daher bald ihm selbst**), bald einem Schüler***) zugeschrieben ist. Es enthält die Präsentation des Kindes im Tempel, oben im Goldgrunde Gott Vater mit Engeln, links hinter der knieenden Maria viele Frauen, rechts Joseph und andere Männer, im Vorgrunde eine Prozession von Kindern mit Fackeln, ohne Zweifel als Darstellung des bei der Feier dieses Tages üblichen Kinderfestes. Der Stifter des Bildes, ein Mann im röthlichen Kleide mit schwarzem Kreuze auf dem weissen Mantel, hält einen aufgerollten Spruchzettel †), auf welchem er das Heil, das dem vor ihm stehenden Simeon wieder-

*) Dass das Dombild in Oel gemalt sei, wie der Verf. eines Aufsatzes im Organ für chr. Kunst 1855, S. 74 behauptet, um darauf die Annahme eines grossen Zwischenraumes zwischen dem Temperabilde des Seminars und dem Dombilde zu gründen, ist gewiss ein Irrthum.

**) Förster a. a. O., S. 212, Waagen im D. K. Bl. 1854, S. 165. Merlo Nachtrag S. 125.

***) Passavant, Kunstreise (1833) S. 416. Kugler kl. Schr. II, 352.

†) Jhsu Maria geit uns loen
Mit dem Rechverdig Simeon,
der heltv̄ (Heiligthum?) ich hy zeigen schoen.

fahren, auch für sich erbittet, und der mit einer Jahreszahl schliesst, die zwar durch den Umschlag der Rolle etwas verdeckt ist, aber doch unzweifelhaft 1447 lautet*). Allein das Bild ist auch zuverlässig nicht von Meister Stephan und wahrscheinlich nicht unbedeutend später als das Dombild. Es hat Manches mit diesem gemein, aber fast nur das Weiche und Zarte, nicht das Kräftige und Ideale. Die Färbung ist durchweg lichter, die Gruppirung mannigfaltiger, die Gewandbehandlung leichter, die Modellirung mehr ausgeführt, die Ausstattung des Altars, welchen der Meister dem Tempel zu geben für gut fand, mit Goldreliefs (oben Moses, am Antependium Abrahams Opfer) fast überladen, der Ausdruck der Männer ziemlich spiessbürgerlich; Joseph endlich, der mit der Hand in seiner Geldtasche das Opfergeld überzählt und dabei schmerzlich dreinblickt, ist eine genreartige Figur, wie wir sie dem Dombildmeister nicht wohl zutrauen können. Wir sind schon ganz aus dem Kreise idealer Denkweise heraus, welcher Meister Stephan noch angehört. Eine Darstellung desselben Gegenstandes, ehemals in der Lyversbergischen Sammlung, jetzt im Besitze des Herrn Hörster in Frankfurt a. M., ist so ähnlich, dass sie nothwendig in directem Zusammenhange mit jenem Darmstädter Bilde stehen muss, während sie in ihrer besseren Ausführung unzweifelhaft jünger erscheint, wie das Dombild.

Endlich kommt noch ein kleines Gebetbuch in niederdeutscher Sprache in Betracht, welches ebenfalls zu Darmstadt in der grossherzoglichen Bibliothek bewahrt wird, und eine grosse Zahl reizend ausgeführter Miniaturen enthält, deren Figürchen in ihren Bewegungen, in der Rundung der Köpfe und der Weichheit der Modellirung ganz entschieden an den Dombildmeister erinneren. Das am Schlusse ohne Weiteres den Gebeten in anderer Tinte beigeschriebene Datum: Anno salutis nr. MCCCCLIII ist zwar offenbar später hinzugefügt und an sich nicht zu einem Beweise geeignet; da indessen der ewige Kalender und die Ostertafel mit dem Jahre 1451 beginnen und die feinen landschaftlichen Hinter-

*) Nur Förster hat mit augenscheinlichem Irrthum 1407 gelesen, und das von ihm a. a. O. gegebene Facsimile ist, wie auch ich mich an Ort und Stelle überzeugt habe, nicht richtig. Vergl. Waagen und Merlo a. a. O.

gründe vieler Bilder sowie die Blumen und Früchte in den Randarabesken eine genaue Bekanntschaft mit der Eyckschen Schule vermuthen lassen, die jedenfalls weiter geht als das Dombild und überhaupt nicht vor der Mitte des Jahrhunderts in Deutschland vorkommt, wird es wohl richtig sein. Auch finden sich in einzelnen Miniaturen Reminiscenzen aus Bildern, die gewiss jünger sind als das Dombild, z. B. aus den Martyrien der Apostel im Frankfurter Museum. Man kann daher wohl nur annehmen, dass wir hier das Werk eines für diese kleinere Arbeit talentvollen späteren Künstlers haben, der seine Vorbilder hernahm wo er konnte und dem die ältere Weise der Figurenbildung geläufig oder bequem war*). So lange die Tafelmalerei noch unausgebildet war, konnte die Miniaturmalerei vorangehen, und so haben wir es noch bei dem Codex von 1415 gefunden. Seitdem hatte sich dies Verhältniss geändert und wir können uns daher nicht wundern, wenn schon jetzt, wie von nun an beständig, diese Kleinmalerei zurückbleibt und ihre Inspirationen von der Tafelmalerei erwartet.

Ich glaube daher nicht, dass diese wenigen datirten Werke einen Grund geben, das Dombild bedeutend später zu setzen als 1426. Entscheidend wäre es freilich, wenn die Costüme und Rüstungen dieser Zeit nicht entsprächen**), oder wenn das Bild einen Einfluss der Eyckischen Schule erkennen liesse, der so frühe nicht denkbar wäre. Allein die darauf vorgestellten Trachten kommen mit Ausnahme einiger, die niemals abendländische Mode wurden und der Phantasie des Künstlers angehören, schon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts vor und einen entschiedenen Einfluss Eyckischer Schule kann ich in dem Dombilde überall nicht entdecken. Die Technik und die Denkweise sind ganz andere***) und der Naturalismus, der beiden Schulen ge-

*) Vergl. über diesen Codex Waagen'n Beschreibung im D. K. Bl. 1850, S. 307 und seine Replik gegen Förster a. a. O. im D. K. Bl. 1854, S. 165. Meine Auffassung weicht freilich von Beiden ab.

**) Wie im Organ f. chr. Kunst 1855, S. 75 behauptet ist.

***) Ich bedauere hier meinem Freunde Waagen (D. K. Bl. 1854 cit.) ungeachtet seiner tiefen Kenntniss der Eyckischen Schule nicht beipflichten zu können. Man vergleiche nur die Werke der Meister, welche wirklichen Einfluss der flandrischen Schule hatten, also die des Meisters der Liversbergischen

meinsam ist, gehört viel zu sehr der ganzen Zeitrichtung an, als dass er nach Köln aus flandrischen Werkstätten zu kommen brauchte. Es scheint mir daher noch immer wahrscheinlich, dass das Dombild selbst bald nach 1426 entstanden. Freilich erhielt sich dann aber die Herrschaft des dadurch begründeten Styles noch lange Jahre, so dass sie erst um 1450 speciellen flandrischen Einflüssen zu weichen begann und sich noch später in einzelnen Nachklängen verfolgen lässt.

Von den anderen Werken, welche man ohne urkundlichen Beweis nach dem Stylgefühl dem Meister des Dombildes zugeschrieben hat, gehört ihm keines gewisser an, als das kleine reizende Gemälde, welches Herr von Herwegh dem Kölner Museum geschenkt hat, die Jungfrau im Rosenhag. Es gehört in die Gattung jener Darstellungen, die ich oben Paradiesesbilder nannte; auf blumenreicher Wiese sitzt Maria im blauen Gewande, die Krone auf dem Haupte, eine reiche Agraffe auf der Brust, das Christkind auf dem Schoosse, umgeben von lieblichen kleinen Engeln, von denen zwei Zither und Orgel spielen, andere Blumen pflücken oder dem Christkinde Aepfel reichen, während hoch oben im Goldgrunde Gott Vater segnend herunterblickt, die Taube des h. Geistes herabschwebt. Das kleine Bild (es hat nur etwa $1^3/_4$ Fuss Höhe und $1^1/_4$ Fuss Breite) ist ziemlich gut erhalten und zeigt in der ganzen Behandlung eine unverkennbare Uebereinstimmung mit dem Dombilde. Maria hat im Wesent-

Passion und anderer Kölner oder des älteren Friedrich Herlen mit dem Dombilde um zu fühlen, dass wir uns bei diesem in einer ganz anderen Sphäre befinden. Es ist freilich wahrscheinlich, dass der kölnische Meister, als er 1426 oder später die Bestellung des Dombildes erhielt, von Hubert van Eyck, der in demselben Jahre zu Gent sechszigjährig verstorben war, gehört hatte, und es mag sein, dass die Kunde der Naturwahrheit und Farbenpracht der flandrischen Schule ihn anspornte Aehnliches zu erreichen. Aber dieser entfernte Einfluss ist nicht zu verwechseln mit dem technischen, jener wirkt rasch, dieser langsam. Waagen legt besonderes Gewicht auf die brüchigen Falten, deren erstes datirtes Beispiel in der flandrischen Schule er auf einem Eyckschen Bilde von 1421 in der Sammlung des Herzogs von Devonshire fand. Allein die Brüche im Faltenwurfe des Dombildmeisters sind von denen der Brüder van Eyck verschieden und das Brüchige an und für sich ist nur die Folge eines beginnenden Naturalismus, der durch die Entwickelung der Kunst und des Zeitgeistes überall entstehen musste.



Die Jungfrau im Rosenhag.

lichen dieselben Züge, auch die Körperverhältnisse und die Motive sind fast dieselben. Doch steht der Meister Stephan, wenn wir ihm dies Bild zuschreiben dürfen, dem Idealismus der älteren Schule hier noch um einen Grad näher; der Faltenwurf ist einfacher, die Gesichtsbildung der Jungfrau weniger voll, die Agraffe des Mantels und die Blumen im Grase sind leichter aus-

geführt. Aber gerade dadurch hat das Bild einen hohen Reiz, ähnlich dem der Madonna im Priesterseminar, aber doch davon verschieden, Anmuth und Innigkeit sind in beiden gleich, aber sie tragen dort mehr den Charakter religiöser Verehrung und Hingebung, hier mehr den kindlich unschuldiger Zärtlichkeit. Kugler vergleicht mit Recht die Stimmung, die darin verkörpert ist, mit der der süssesten Minnelieder*).

Ausser dieser Perle der ganzen Schule weiss ich kein zweites Bild, das dem Meister mit gleicher Sicherheit zugeschrieben werden könnte, wohl aber eine grosse Zahl, bei welcher seine Mitwirkung in verschiedenen Stadien seiner Entwickelung denkbar wäre. Der Versuch, die Geschichte dieser Entwickelung aus einer Reihe von Bildern zusammenzustellen, mag eine interessante Uebung des Scharfsinnes und des Kunstgefühls sein, hat aber keinen historischen Werth. Es genügt vielmehr, aus der nicht unbeträchtlichen Zahl der Bilder dieser Schule die bedeutenderen namhaft zu machen und die grössere oder geringere Hinneigung bald zum Idealen bald zum Realismus, durch welche sie sich unterscheiden, aufzuweisen. Eine Wiederholung des Dombildes in kleinerem Maassstabe, im Kölner Museum, mag dabei als Einleitung dienen, indem sie weder eine genaue Copie eines Dritten, noch auch eine Skizze oder Replik von der Hand des Meisters, sondern die Arbeit eines Zeitgenossen ist, der sich Abänderungen in Motiven und in der Raumvertheilung, vielleicht aus ganz äusserlichen Gründen, erlaubte und dabei geistloser und unbestimmter ist. Dies zeigt den Einfluss, den dies grosse Werk übte und die Gemeinsamkeit des Technischen in der Schule. Wichtig zur Orientirung ist es sodann, die Fragmente zweier grosser Altarwerke, die jetzt zerstreut sind, und die man anfangs dem Dombildmeister unzweifelhaft zuschrieb, zu betrachten. Das eine, ehemals in der Abteikirche zu Heisterbach, ist zwar von keinem unserer Berichterstatter in voller Erhaltung gesehen worden, wohl aber wissen wir durch das Zeugniss eines nahestehenden und gründlichen Beobachters**), dass dazu die

*) Gesch. d. Mal. 2. Aufl. I, 248.

**) Professor Mosler in Düsseldorf war bei den Ankäufen der Gebrüder Boisserée in Köln anwesend zum Theil sogar mitwirkend und dadurch in der

beiden grossen Tafeln der Münchener Pinakothek (Cab. I, Nro. 1, 2) jede mit vier statuarischen Figuren in halber Lebensgrösse, je drei Apostel nebst den beiden grossen Häuptern des Mönchthums, St. Bernhard und St. Benedict, und dann zwei kleinere Tafeln des Kölner Museums, Geisselung und Grablegung, gehören. Diese Tafeln zeigen übereinstimmend eine etwas andere Verbindung der in der Zeit liegenden Elemente, als bei Meister Stephan. Aus der älteren Schule stammen die langen Verhältnisse der Gestalten, aber der Knochenbau ist kräftiger und mehr der Natur gemäss, und der Faltenwurf hat weder die langen Linien der älteren noch die gehäuften Brüche der späteren Schule, ist aber ohne Poesie und Charakter und stellenweise überladen. Jene gemeine Gesichtsbildung, die in der kölnischen Schule öfter vorkommt, ist bei ihm vorherrschend und man sieht recht deutlich, dass sie mit einem unklaren Gefühl von Naturwahrheit zusammenhängt. Die Farbe ist zwar nicht minder kräftig wie bei Meister Stephan, aber bräunlicher. Die Apostel sind nicht ohne Ernst und Würde, die Scenen aus der Passion mit dramatischer Lebendigkeit angeordnet, aber ohne ergreifenden Ausdruck. Der Realismus tritt daher hier nicht wie bei dem Dombildmeister in der Gestalt einer vielleicht etwas sinnlich gefärbten Poesie, sondern als verständige und trockene Naturwahrheit auf. Ob, wie man vermuthet hat*), eine lebensgrosse St. Ursula des Kölner Museums mit Pfeil und Palmzweig in der Hand, die

Lage, die Zusammengehörigkeit der einzelnen zum Kaufe angebotenen Bilder, die überdies noch nicht entstellenden Restaurationen unterworfen waren, zu prüfen und Nachrichten über die ursprüngliche Anordnung der Altarwerke einzuziehen. Seine umständlichen und wohl überlegten Notizen selbst zu veröffentlichen, hat sich der sonderbare Mann nicht entschliessen können, wohl aber hat Passavant frühzeitig seine Ansichten in der Kunstreise (1833) S. 413 ff. niedergelegt, wie sie denn später mir und vielen Anderen bekannt geworden.

*) Vergl. Passavant a. a. O. mit Kugler kl. Schr. II, 293. Schon das Maass der Tafel, 5 Fuss 10 Zoll Höhe, 3 F. $10^3/_4$ Z. Breite, möchte sich kaum in irgend einer Weise mit dem der Münchener Flügel (6 F. $2^1/_2$ Z. Höhe, 4 F. $7^1/_2$ Z. Breite) vereinigen lassen. Das Bild hat eine zwiefache Restauration erhalten; der heitere Himmel mit leicht angelegten Bergen, der ungewöhnlicher Weise hier statt des Goldgrundes vorkommt, ist jedoch von Kugler schon vor der Restauration wahrgenommen worden.

Krone auf dem Haupte, unter ihrem von den ausgebreiteten Armen herabfallenden grünen Mantel vier ihrer Jungfrauen schützend, zu diesem Altare gehörte, lasse ich dahin gestellt. Die Gestalt ist voll Hoheit und Anmuth, die Gesichtsbildung an der Heiligen selbst schlank und edel, und an den Köpfchen der knienden Jungfrauen höchst lieblich, der Fall des Gewandes vom schönsten Schwunge der Linie, durchaus noch mit Anklängen der älteren Schule, überhaupt das Ganze einigermassen verwandt der Jungfrau des Priesterseminars und in mehr idealer Richtung als das Dombild. Die leicht gehaltene Farbe deutet darauf, dass es ein Aussenflügel war, der gewöhnlich den Gesellen überlassen wurde und so möglicherweise dies Mal in die Hand eines solchen gekommen sein mag, in dem sich der Geist der neuen Zeit bestimmter und reiner gestaltete.

Von anderer Hand ist ein zweites grosses Altarwerk, einst in der Kölner Kirche St. Laurentius, jetzt sehr zerstreut, indem sich das Mittelbild mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kölner Museum, zwölf Innenbilder der Flügel mit den Martyrien der Apostel im Städelschen Institut in Frankfurt am Main und endlich zwei Tafeln mit je drei Heiligen in der Pinakothek zu München (Cab. I, Nro. 10 und 14) vorfinden. Hier sind wir bei einem Schüler oder Zeitgenossen Stephans, der, wenn er auch in der Farbe und im Typischen gewisse Aehnlichkeiten mit ihm hat, mit ganz anderen Begriffen verfuhr und an Schönheitsgefühl ebensoweit unter ihm stand, als er ihn in Körperkenntniss und vielleicht Phantasie übertraf*). Das jüngste Gericht giebt in noch sehr symmetrischer Anordnung das Vorbild für die vielen Darstellungen dieses Gegenstandes, die im Laufe des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden ausgeführt würden. Oben auf Goldgrund Christus als Weltrichter auf dem Regenbogen thronend, rechts und links

*) Wenn wir überrascht sind, dass Mosler und Passavant (1833) dieses Werk dem Dombildmeister zuschreiben konnten, müssen wir sowohl die sehr viel kleinere Zahl ihnen bekannter Bilder dieser Schule als den damaligen Standpunkt der Kunstgeschichte in Anschlag bringen, welche weder von der grossen Zahl der Maler noch von dem Wirken des Zeitgeistes hinlängliche Anschauung hatte, und daher überall glaubte, nur wenige Persönlichkeiten vor sich zu haben, auf welche alle Denkmäler bezogen werden müssten.

Maria und Johannes kniend, unter seinen Füssen Sonne und Mond und auf blauem Himmel fliegende Engel mit Posaunen oder im Kampfe gegen die den Seelen nachstellenden Teufel, dann ganz unten die Auferstehenden aus den Gräbern hervortretend, zu beiden Seiten des Himmels aber einerseits die Himmelspforte, wo in reicher gothischer Architektur unter dem Jubel singender Engel auf den Zinnen St. Petrus die Seligen empfängt, und andererseits der Höllenschlund, wo Teufel eine Schaar Verdammter an Ketten hineinziehen, während andere schon in mannigfacher Weise gemartert werden. Alterthümliches und Modernes mischen sich in eigenthümlicher Weise, Christus hat das breite plumpe Gesicht der Kölner Schule, aber dünne spiessige Arme und Beine, Maria und Johannes sind ebenfalls lang und trocken, wie in missverstandener Reminiscenz des älteren Styles, aber die nackten Gestalten der Auferstandenen sind, obwohl in der Carnation noch dem Dombilde verwandt, in der Zeichnung ziemlich correct und mannigfaltig behandelt. In der Hölle zeigt sich endlich eine Neigung zu realistischer Charakteristik und selbst zur Caricatur, die wir denn in den zwölf Marterbildern der Frankfurter Sammlung noch gesteigert finden. Der Maler bewegt sich im Grausamen und Schauerlichen recht mit Wohlgefallen und wie man gestehen muss mit Talent; er ist erfindungsreich im Ausdrucke roher Bosheit an Teufeln und Henkern und schildert diese bewegten Scenen mit sicherer und verhältnissmässig richtiger Zeichnung. Er schlägt damit einen Weg ein, der leider in Köln und in ganz Deutschland fortan nur zuviel betreten wurde, und hat dabei persönlich für die Idealität seiner Vorgänger und Zeitgenossen so wenig Sinn, dass er selbst den Gruppen der Seligen und den Engeln kaum einen Schimmer des Reizes zu geben weiss, den sie bei jenen hatten und der sich bei den Späteren wieder findet.

Hiermit werde ich wohl die Hauptrichtungen der Kölner Schule in und nach der Zeit Meister Stephans erschöpft haben. Sie sind ausser den erwähnten durch eine grosse Zahl von Bildern vertreten, welche viele verschiedene Hände erkennen lassen, deren nähere Betrachtung aber keinen grossen Gewinn gewähren würde. Dahin gehört im Kölner Museum zunächst eine Kreu-

zigung mit vier Seitenbildern (Verspottung, Kreuztragung, Himmelfahrt und Pfingsten), dann als Fragment grösserer Altarwerke eine Folge von zwölf Bildern aus der Passionsgeschichte und vier Tafeln mit je einer Heiligen und der Familie des Donators auf rothem golddurchwirktem Tapetengrunde; beide Werke wie es scheint von einem und demselben Meister, der bei liebenswürdigen, weichen Zügen und lebendiger Gruppirung noch manches Ungeschickte und Alterthümliche aus der Schule Meister Wilhelm's herübergenommen hat *). Ferner daselbst, zwei Tafeln mit je drei Heiligen und Donatoren, und zwar auf der einen zwei Evangelisten, auf der anderen zwei Kirchenväter **), eine Kreuzigung mit Maria und Johannes, zwei Flügel mit je zwei Aposteln unter Flachbögen und mehrere andere. Das Leben der h. Ursula in ihrer Kirche in Köln in einer Reihe von leicht hingemalten, freilich restaurirten Bildern, ist mit anmuthiger Naivetät erzählt und recht geeignet, den frischen Sinn der Zeit zu zeigen; ganz ähnlich, aber etwas älter, ein Leben des h. Georg, von dem zwei Doppelbilder im Museum sind. In den Kölnischen Privatsammlungen findet sich sonst noch Einzelnes, namentlich von kleineren Arbeiten; so bei Dr. Dormagen eine vorzüglich schöne Miniatur auf Seide, acht weibliche Heilige darstellend, in Zartheit der Empfindung vollkommen des Dombildes würdig, und eine Jungfrau mit dem Kinde, Brustbild, vielleicht Fragment; bei Merlo minder bedeutend ein Crucifix mit Donatoren u. s. w.***). In München ist in der Pinakothek der Altar mit Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes nebst den anderen elf Aposteln (Cab. I. N. 4, 5, 9), und im Besitze des Dr. Förster ein ähnliches Bild, Christus am Kreuze zwischen sechs Heiligen, dies von einem ausgezeichneten Schüler Stephans †). In der Moritzkapelle zu Nürnberg sind eine Krönung Mariä, eine Präsentation und zwei Flügel mit einzelnen Heiligen (N. 20, 26. 2. 3.) hierher zu rechnen. Das Bild in der Gallerie zu Darmstadt,

*) Beide früher in der Schmitzschen Sammlung. Kugler kl. Schr. II, 292.

**) Kugler a. a. O. 297. Merlo Nachtrag 126.

***) Einige andere kleinere Bilder Kölnischer Sammlungen nennt Lübke im D. K. Bl. 1855 a. a. O.

†) Abbildungen zweier Heiligen in s. Gesch. d. d. K. I, S. 215.

welches in seiner Hauptabtheilung Christus am Kreuze mit Maria und Johannes nebst trauernden Engeln und knienden Donatoren enthält, und laut Inschrift von zwei Brüdern Rost aus Cassel (wohl bei Mainz) für das Seelenheil eines Johannes Rost und seiner Gattin gestiftet ist, trägt ebenfalls Kölnische Züge *), und scheint von der Hand eines dem Dombildmeister gleichzeitigen, aber untergeordneten Meisters, und die beiden grossen Tafeln des Berliner Museums mit der Anbetung der Könige und der Auffindung des Kreuzes (N. 1205 und 1206) zeigen schon flandrischen Einfluss und liegen jenseits der Gränze dieser Epoche.

Die Sculptur blieb bei allen diesen Wandelungen der Malerei treulich zur Seite; auch in ihr folgte der Vorliebe für schlanke, sehnend geneigte Gestalten die für völligere Formen und weiche jugendliche Anmuth. In der plastischen Durchbildung und in der Genauigkeit der Naturbeobachtung ging sie auch jetzt wieder voran. Ein Beispiel dafür geben die Statuen an dem, bekanntlich allein und etwa um 1420 vollendeten Südportale der Domfaçade; unten die grösseren stehenden Gestalten der Apostel, oben in den Höhlungen des Bogens sitzende Propheten und Kirchenlehrer; wenn auch nicht ganz frei von manierirter Haltung, sind sie doch sehr würdig und zeigen in den vortrefflich ausgeführten Gesichtszügen und den auch unter den Gewändern erkennbaren Körperformen ein Naturgefühl, wie es kaum noch vorgekommen war. Auch einige Madonnenstatuen, so eine in Holz mit Farben und Gold in St. Martin in Oberwesel, und besonders die am Aeusseren der Apsis von St. Maria in Lyskirchen zu Köln sind ausgezeichnet. Bald aber streifte die Behandlung auch schon an das Weichliche und Haltungslose wie bei den Statuen und Relieffigürchen am Rathhausthurme (1407—1414), und endlich wetteifert sie ohne Rückhalt mit der Malerei in der Darstellung naturalistischer Fülle und Weichheit. Ein anziehendes Beispiel dieser Art sind die beiden Gestalten des englischen Grusses, welche, leider überweisst und gefirnisst, in St. Cunibert in Köln stehen und deren ausführliche Inschrift den

*) Passavant im K. Bl. 1841, S. 367, geht wohl zu weit, wenn er dies Bild „dem Meister Wilhelm verwandt" nennt.

Namen des Stifters und die Jahreszahl 1435 *) angiebt. Die vollen Formen, die zarten aber rundlichen Gesichter, das gelockte Haar, der weiche Fall der Gewänder mit eckig gebrochenen Falten, alles erinnert genau an das Dombild und lässt an dem Einfluss desselben nicht zweifeln, so dass hier, wo denn doch der Vorgang des Malers wahrscheinlich ist, jene Jahreszahl eine Bestätigung für unsere Datirung jenes Bildes giebt.

Wir haben hiermit die Laufbahn der Kölnischen Kunst bis an die Gränzen dieser Epoche und bis dahin verfolgt, wo sie durch den Einfluss der Eyckischen eine etwas veränderte Richtung annahm. Ehe wir uns nun dazu wenden, die anderen Schulen in ihrer Heimath aufzusuchen, mögen einige Nachrichten über den Zusammenhang der Kölnischen Werkstätten mit auswärtigen hier ihre Stelle finden.

Schon die Schreinsurkunden ergeben, dass Köln für eine Schule der Kunst galt, zu welcher begabte Leute aus weiter Entfernung kamen; denn da finden wir Maler nicht blos aus vielen näher gelegenen Orten, aus Aachen und Lüttich, Wesel und Essen, aus Münstereiffel und aus vielen kleinen Städten und Dörfern, sondern auch aus dem entfernteren Oberlande, aus Constanz und Memmingen, Heidelberg und Worms. Und doch haben diese Urkunden es nur mit solchen zu thun, welche sich in Köln niedergelassen und Vermögen erworben haben, während die grössere Zahl der Auswärtigen gewiss nach bestandener Lehrzeit in ihre Heimath zurückkehrte, und hier das in Köln Gelernte verwendete. Aber eben so oft mögen auch Kölnische Künstler ihr Heil auswärts versucht haben. Bestimmte Kunde davon haben wir nur in wenigen vereinzelten Fällen. Der eine fällt in eine sehr frühe Zeit, indem nämlich in einer zwar nicht urkundlichen, aber glaubhaften Nachricht ein Meister Hans von Köln, der sich in Chemnitz sesshaft gemacht hatte, als der Verfertiger eines 1307 aufgestellten Altarwerkes in dem benachbarten Dorfe Ehrenfriedersdorf genannt wird **). Der zweite Fall

*) Kugler (kl. Schr. II, 266) las 1439; ich lasse dahin gestellt sein, wer von uns beiden sich irrte. Jedenfalls ist auch diese Jahreszahl eine Protestation gegen die Verweisung des Dombildes in eine spätere Zeit.

**) Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschland I, 481 ist geneigt, diesem „berühmten Maler und Bildhauer Hans von Köln“ eine Reihe von Arbeiten in

dagegen spielt in Italien und hat keinen geringeren Zeugen, als den berühmten Bildhauer Lorenzo Ghiberti, welcher in seinem bekannten kunstgeschichtlichen Aufsatze von einem deutschen Bildhauer und Maler aus Köln erzählt, der in Diensten eines Herzogs von Anjou in Italien gestanden habe, und als dieser in einer Geldverlegenheit gewisse Goldarbeiten von seiner Hand einschmelzen lassen, von der Vergänglichkeit und Eitelkeit menschlichen Ruhmes ergriffen, sich der Kunst enthalten und bis an sein Ende als Einsiedler gelebt habe. Den Namen nennt er leider nicht, indessen scheint er das Jahr 1420 als das seines Todes zu bezeichnen*), und sowohl Arbeiten von ihm gesehen, als auch Künstler, die ihn gekannt hatten, gesprochen zu haben. Sehr merkwürdig ist die Art, wie er über die künstlerischen Leistungen dieses Deutschen urtheilt; er erklärt ihn vollkommen in seiner Kunst, stellt ihn, was bei ihm sehr viel sagen will, den alten griechischen Bildhauern gleich, rühmt, dass er Köpfe und alles Nackte wunderbar gut gebildet habe, und tadelt nur eines, nämlich die Kürze seiner Figuren, worin wir denn in der That die Kölner Schule in der Richtung des Dombildmeisters wiedererkennen.

Eine ganz ähnliche Neigung zu einem beschaulichen Leben treffen wir auch noch ein anderes Mal bei einem Kölner Künstler. Zufolge einer Notiz in dem Gedenkbuche des Brüderhauses zu Zwoll war nämlich daselbst im Jahre 1440, gleichzeitig mit dem berühmten Johann Wessel, ein frommer junger Mann aus Köln, Namens Johann, der, so lange er in der Welt gelebt hatte, ein

Chemnitz und selbst in Salzwedel beizulegen, und Merlo a. a. O. s. v. „Johann von Köln" ist ihm darin gefolgt. Eine Vergleichung der Quellen, aus welchen Fiorillo schöpfte und der Ueberreste jener Werke ergiebt jedoch, dass diese Annahmen meist auf unbegründeten und mehr oder weniger widerlegten Vermuthungen beruhen und nur die im Texte angegebene, freilich auch nur auf Tradition beruhende Nachricht glaubhaft ist. Vgl. den näheren Beweis in meinem Aufsatze in den Mitth. d. k. k. Central-Commission IV, S. 308.

*) Vergl. den betr. Theil des Ghibertischen Commentars bei Cicognara Storia della Scultura (Prato 1823) Vol. IV, S. 217, und besonders in der neuen Ausg. des Vasari (Florenz bei Lemonier) Vol. I, p. XXIX. Vergl. auch Gaye im Kunstbl. 1839, Nro. 21, der aus einer anderen Handschrift die Vermuthung herleitet, dass der Name des Künstlers Gusmin oder Goswien gelautet habe.

ausgezeichneter Maler und Goldschmidt gewesen war *). Erinnern wir uns dann daran, dass auch die Malereien Kölnischen Styles in dem oben erwähnten Gebetbuche der Herzogin von Geldern von einem jener regulirten Chorherren herstammen, die mit den Gottesfreunden eng zusammenhingen, so haben wir wenigstens Anzeigen dafür, dass die Kölnischen Künstler von den religiösen Bewegungen der Zeit tief ergriffen waren, und dass der innig fromme und weiche Ausdruck ihrer Bilder in einem Zusammenhange mit den Gesinnungen steht, welche Eckart, Tauler und andere Gleichgesinnte in Köln erweckt hatten.

An die Kölner Schule müssen wir sofort die westphälische anreihen, weil sie mit ihr im engsten Zusammenhange sowohl der Gefühlsweise wie der Technik steht. Die Gesichtszüge, das zarte Oval, der kleine Mund, die Stellung der Augen, die weiche Gewandbehandlung mit sparsamen Falten, die flüssige Tempera auf Goldgrund, und selbst die charakteristische Art, die Lichter weiss aufzusetzen, Alles findet sich hier sehr ähnlich, wie bei den Schülern Meister Wilhelm's. Freilich aber doch wieder mit gewissen Abweichungen, welche eine Unterscheidung möglich machen; die Farbe ist trockener, weniger leuchtend und durchscheinend, die Linie minder schönen Schwunges, überhaupt das Gefühl ruhiger, durch einen gewissen Realismus, mehr des Gedankens als der Form, beschränkt. Ueber die Entstehung dieser bedingten Abhängigkeit haben wir keine ausdrückliche Nachricht, indessen ist es bei der geographischen Nähe Westphalens und der politischen und kirchlichen Verbindung gewisser westphälischer Gegenden mit Köln sehr natürlich, dass die fähigen jungen Leute der stilleren Provinz sich gern nach der glänzenden Rheinstadt wendeten. Zwar hat man in den Kölner Schreinsbüchern keinen einzigen Maler mit westphälischem Geburtsorte gefunden **), allein dies zeigt nur, dass die

*) Archiv voor kerkeliike geschiedenis van Niederland, Leiden 1835, II., pag. 296, citirt von Passavant im K. Bl. 1841, S. 413.

**) Bei Merlo im Nachtrage S. 8 ist zwar ein Johannes de Monasterio v. J. 1318 aufgeführt, aber ebenso wird ein späterer Maler (1416 — 1460) ge-

von dort her kommenden Gesellen lieber in ihre Heimath zurückkehrten, als sich in Köln ansässig machten, und eben so wenig können wir in Westphalen selbst eigene, von Kölnischem Einflusse unabhängige Leistungen aufzeigen, welche den Uebergang von dem dortigen Style der vorigen Epoche zu dem jetzigen, fast Kölnischen erklärten. Wandmalereien des vierzehnten Jahrhunderts sind, so viel ich weiss, gar nicht, und Miniaturen von unzweifelhaft westphälischem Ursprunge nur in sehr kleiner Zahl auf uns gekommen. Am wichtigsten sind die in einem jetzt in der Bibliothek des Carolinums in Osnabrück aufbewahrten sogenannten Graduale aus dem Kloster Herzebroch, welches zufolge einer darin eingeschriebenen, anscheinend nicht viel späteren Notiz im Jahre 1300 von einer Nonne dieses Klosters, der venerabilis ac devota virgo Gisela geschrieben, illuminirt und mit Noten versehen ist*). Die zahlreichen Bilder bestehen in leicht colorirten Federzeichnungen, welche oft sehr sinnreich den Initialen eingefügt, mit Blattgold reich geschmückt und durch die kindliche Frömmigkeit ihres Inhalts und die wahrhaft jungfräuliche Zartheit der Ausführung höchst anziehend, aber nicht eben stylistisch eigenthümlich sind, da die geringen Spuren des neuen, sich im vierzehnten Jahrhundert entwickelnden Geistes, die Schlankheit und die etwas gebogene Linie der Gestalten mit dem weiblichen dilettantischen Charakter der Arbeit zusammenfallen, und ein Ringen nach tieferem Seelenausdrucke, etwa wie in dem Prager Passional der Prinzessin Kunigunde, nicht wahrzunehmen ist. Eine zweite aus Westphalen stammende Handschrift, die in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart bewahrte Weltchronik des Rudolph von Hohenems, nach einer Inschrift im Jahre 1338 vollendet, zeigt in ihren zahlreichen, phantasievollen und naiven Miniaturen eine Verwandtschaft mit der älteren Generation der Kölnischen Schule, rundliche Köpfe, langgezogene Gewandlinien,

nannt, von dem wir erst bei der fünften Erwähnung erfahren, dass er nicht aus der westphälischen Hauptstadt, sondern de Monasterio in Eiffele, aus Münstereiffel, stammte.

*) Nähere Beschreibungen aller dieser westphälischen Werke bei Lübke a. a. O; in den, übrigens von den seinigen nicht bedeutend abweichenden, Urtheilen folge ich eigener Anschauung.

weiche Formen, ist aber in der Ausführung roh und giebt keine weitere kunsthistorische Aufklärung*). Endlich sehen wir in einem prachtvollen Missale in der paulinischen Bibliothek zu Münster, dessen malerische Ausstattung zum Theil einer späteren Zeit angehört, eine Reihe vorzüglicher Miniaturen, etwa aus den Jahren 1420 — 1430, in den anmuthigen Formen des späteren Kölnischen Styles aus der Zeit des Dombaumeisters**).

Die wenigen Tafelgemälde, welche man für älter halten könnte, als Meister Wilhelm von Köln, sind unbedeutend; ein St. Stephanus in bischöflicher Tracht auf braunrothem Grunde, ehemals in der Krüger'schen Sammlung in Minden, jetzt wahrscheinlich mit derselben in die Nationalgallerie zu London übergegangen***), und ein Antependium in der Wiesenkirche in Soest mit dem thronenden Christus zwischen den Evangelistenzeichen und einzelnen Heiligen, sind zwar mit flüssiger Tempera gemalt und in alterthümlicher Zeichnung, aber ohne entschiedenen Charakter. Ein Flügelbild auf dem inschriftlich im Jahre 1376 geweiheten Jacobusaltar derselben Kirche, die Kreuzigung zwischen der Anbetung der Könige und dem Tode Mariä, auf den Aussenseiten vier statuarisch stehende Heilige, hat in der Farbe und Gewandbehandlung schon Aehnlichkeit mit der Kölner Schule, aber noch einen andern, breiteren Gesichtstypus, und ist überhaupt ziemlich roh. Alle übrigen Bilder weisen auf den Einfluss nicht sowohl Meister Wilhelm's, als seiner Schüler hin. Dazu gehören mehrere, die aus dem aufgehobenen Kloster St. Walburgis in Soest in das Provinzial-Museum zu Münster gelangt sind; zunächst eine Krönung, Christus und Maria auf einem rosenroth gemalten Throne von reicher gothischer Architektur, unter ihnen zwei kleine musicirende Engel und die knieende Stifterin, eine Nonne, daneben einzeln stehend St. Walburgis und St. Augustinus, alles Figuren von etwa einem Drittel

*) Vergl. einige Zeichnungen aus diesem Codex bei Kugler kl. Schr. I, 67, 68 und die ausführliche Beschreibung bei Waagen, Deutschl. II, 195.

**) Vergl. Lübke a. a. O., S. 345.

***) E. Förster im K. Bl. 1847, Nro. 6. Das Datum von 1320, welches derselbe anführt, ist ohne alle Gewähr, selbst von dem früheren Besitzer soviel ich weiss, nicht aufgestellt.

der Lebensgrösse, die Haltung steifer und mehr statuarisch wie in der Kölner Schule, die Gewandbehandlung aber sehr einfach und fliessend. Etwas später scheinen zwei zusammengehörige weibliche Heilige, St. Dorothea und St. Ottilia, schlanke zierliche Gestalten mit mässiger Biegung und sparsamen langgezogenen Falten, aber mit dem rundlichen Oval des Gesichts, das gegen 1400 in Köln aufkam. Bedeutender ist der gleichzeitige Flügelaltar in St. Martin (der Neustädter Kirche) in Bielefeld. Das Mittelbild giebt eine Paradiesesscene, wie wir sie in Köln kennen gelernt haben, aber mit sehr reicher stattlicher Haltung; Maria sitzt mit dem Kinde in breiter gothischer Thronhalle, die hinter ihr mit Maasswerkfenstern und Statuen aufsteigt, auf den Seiten aber als niedrige Mauer fortläuft, über welche dahinterstehend die beiden Johannes und die beiden Apostelfürsten herübersehen; auf den Fialen Engelstatuen im Style der Zeit, gebogen wie die Apostel des Kölner Domes, und auf der Thronlehne kleine lebende Engel. Vorn im Grase sitzen zur Linken vier weibliche, zur Rechten drei männliche Heilige, unter denen St. Georg in silberner Rüstung. Die Gesichter haben hohe Stirn, kleinen Mund, runde Augen, volle Wangen, an Nase und Kinn weisse Lichter; Schultern und Taille sind schmal, die Kleider der Frauen weit ausgeschnitten, das Haar hell und goldig. Das nackte Christkind ist weich gemalt und nicht ohne Grazie, übrigens aber die Zeichnung noch sehr conventionell und die Körperkenntniss schwach, namentlich sind die Finger auffallend verrenkt. Indessen sind die Motive der Bewegungen anmuthig und das Ganze hat völlig den Reiz ähnlicher Darstellungen der Kölner Schule. Die Flügel enthalten auf zwölf kleinen Bildern in drei Reihen die Geschichte der Maria und Christi von geringerer Hand, die Handlungen mit möglichster Sparsamkeit der Figuren, aber auch mit wenig Ausdruck und Leben, steif und ohne die Schönheit der Linie, welche etwa der Meister des Clarenaltars solchen Compositionen zu geben wusste. Das Werk mag um 1400 entstanden sein*).

*) Die Jahreszahl MCCCC, welche Waagen (D. K. Bl. 1850, S. 308) auf dem Bilde bemerkt haben will, habe ich nicht gefunden; sie soll (wie Förster im K. Bl. 1847, S. 369 wahrscheinlich nach Krügers Mittheilungen angiebt) auf einem nicht mehr vorhandenen Rahmen gestanden haben.

Sehr ähnlichen Styls sind die, auch aus der Gegend von Bielefeld stammenden zusammengehörigen sechs Tafeln, welche jede mit drei Bildern die Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Gerichte darstellen, ebenfalls aus der Krügerschen Sammlung und jetzt in London*). Auch die Apostel auf der Predella des übrigens jüngeren Hauptaltarbildes in der Marienkirche zu Dortmund sind ähnlich.

Die meisten anderen westphälischen Tafeln sind jünger. Eine derselben, welche wie die oben erwähnten aus dem St. Walburgiskloster in Soest in das Provinzialmuseum zu Münster gelangt ist, hat den Vorzug eines ziemlich sicheren Datums, indem sie das Bild und den Namen des Propstes Johannes Blankenberch enthält, der in Urkunden von 1422 bis 1443 als solcher vorkommt**), und hier jung, also wohl im Anfange dieser Zeit gemalt ist. Es bildet einen grösseren Flügelaltar, fast fünf Fuss hoch, im Ganzen über zwölf Fuss breit. Auf dem Mittelbilde ist der Tod Mariä in belebter figurenreicher Darstellung. Die Jungfrau liegt unter der goldgestickten Decke leicht hingestreckt, ihr Haupt von sieben Engeln umgeben, neben dem Bette sitzt auf der Erde Magdalena mit etwas grossem Kopfe, hoher Stirn, kleinem Munde, sehr schlanker Taille und der Wellenlinie im Wurfe des Mantels, welche das Futter zeigt. Neben und hinter dem Bett sind die Apostel mannigfaltig beschäftigt, einer von ihnen mit schwarzer Kapuze und greisem Bart liest mit vorgehaltener Brille und gebücktem Rücken aus einer Rolle, ein anderer, der ein Buch aufgeschlagen hat, in welchem wir die Worte erkennen: Miserere mei deus, muss erst die thränenden Augen trocknen, ein dritter reicht das Weihwasser hin, mit welchem Johannes den Finger der Sterbenden benetzt, während ein vierter mit aufgeblasenen Backen in das Rauchfass bläst. Man sieht, es sind genreartige Motive, dabei aber ist die Ausführung noch sehr zart und im Sinne der idealen Schule; Maria blond und schlank, in jugendlicher Anmuth, liegt in weichster Biegung, auch die anderen Gestalten haben noch den Schwung der Linie und die lichte zarte Färbung der älteren Kölnischen Generation. Die Flü-

*) Vergl. Förster a. a. O. und Hotho a. a. O., S. 261.

**) Nach der Ermittelung von C. Becker im K. Bl. 1843, Nr. 89.

gel enthalten die Verkündigung und die Anbetung der Könige, diese wieder ebenso belebt wie das Hauptbild; das nackte Kind auf dem Schoosse ist in lebendigster, aber graciöser Haltung, von kühner und schöner Zeichnung, indem es mit dem linken Arm spielend in den von dem einen der Könige gehaltenen goldenen Becher hineingreift, während die beiden anderen Könige der eine den rechten Arm, der andere das Füsschen kniend küssen, so dass an dem Kinde Ober- und Unterkörper in entgegengesetztem Sinne gewendet sind, was angenehm bewegte Linien bildet*).

Ganz enge mit diesem Bilde zusammenhängend sind einige neuerlich restaurirte und wieder am Hochaltare angebrachte, ursprünglich zu einem grösseren Altarwerke gehörige Gemälde in der Marienkirche in Dortmund, die Geburt, die Anbetung der Könige und den Tod der Maria darstellend. Namentlich ist diese letzte Darstellung entschieden aus jenem ebenerwähnten Bilde entlehnt; fast alle Figuren entsprechen demselben, nur dass die Stellung des Bettes und daher die ganze Anordnung des engeren Raumes wegen schräger gehalten ist. Ebenso verhält es sich mit der Anbetung der Könige, jene kühne Lage des Kindes und sein Verhalten zu den Königen, auch die Zeichnung in den Details, die weiche Schattirung und Modellirung gleichen sich völlig, nur dass die Jungfrau hier nicht den auffallend kleinen Mund hat, dass ihr Thron und die golddurchwirkten Gewänder der Könige reicher sind und überhaupt die Zeichnung etwas vollendeter und von grösserer Anmuth ist, wozu denn freilich auch die gelungene Restauration etwas beigetragen haben mag. Es wird daher die Arbeit entweder desselben, hier weiter fortgeschrittenen, oder eines jüngeren Meisters und nicht viel später entstanden sein, als die Stiftung des Propstes Blankenberch, was denn auch durch die auf uns gekommene Nachricht von der im Jahre 1431 erfolgten Einweihung von vier Altären in dieser Kirche bestätigt wird**). Auf einem dieser Altäre mag dann

*) Vergl. auch Waagen (D. K. Bl. 1850, S. 308), welcher dies Bild bei seiner provisorischen Aufstellung in der Wiesenkirche sah.

**) Becker im K. Bl. 1843, S. 369. Lübke S. 341 ist anderer Meinung und betrachtet das Blankenberchsche Bild, wie mich dünkt, mit zu ungünstigen Augen.

auch das andere Flügelbild gestanden haben, welches jetzt in sehr verwahrlostem Zustande in einer ehemaligen Nebenkapelle derselben Kirche bei Seite gestellt ist. Es hat als Mittelbild die Kreuzigung, auf den Flügeln die Kreuztragung und die Kreuzabnahme, auf den Aussenseiten die zwei statuarisch gehaltenen Figuren der Verkündigung und scheint von anderer Hand und von einem alterthümlicheren Meister herzustammen. Zwar gleicht die Farbenbehandlung in weicher Modellirung, in dem gelblichen Tone und den aufgesetzten weissen Lichtern der in jenem Blankenberchschen Bilde, dagegen ist die Zeichnung steifer, häufig mit der conventionellen Biegung der Körper und mit geraden Parallelfalten. Indessen entschädigt für diesen Mangel der, besonders in den männlichen Gestalten, ungeachtet kleiner Unbeholfenheiten tiefe und ergreifende Ausdruck. Vorzüglich ist in dieser Beziehung die Kreuzabnahme; aber auch auf dem Hauptbilde ist die Gruppe des Hauptmanns, der, in rother enganliegender Tunica mit goldnen Franzen und Gurt, die Rechte schwörend erhoben hat, um das „Vere filius dei erat iste" des Spruchzettels zu bekräftigen, mit dem schlanken Kriegsknecht in enganliegendem Panzerhemde wahrhaft grossartig gedacht. Geringer sind dann die sechszehn kleinen alten Bilder, welche als Flügel des modern hergestellten Schnitzaltars in S. Reinold in Dortmund die acht Freuden der Jungfrau und die Passionsgeschichte des Herrn darstellen. Doch auch hier wieder ist ein Reichthum an naiven und neuen Motiven, der über den Werth der Zeichnung hinausgeht.

Diese wenigen Bilder, zu denen vielleicht noch einige schwächere hinzukommen, sind alles was wir von westphälischer Malerei besitzen. Es ist mehr als die meisten Provinzen Deutschlands aufzählen können, und wenn diese Schule, wie es scheint, sowohl an Fruchtbarkeit als an technischer Ausbildung weit hinter der Kölnischen zurückgeblieben ist, so erklärt sich dies abgesehen von anderen Umständen schon dadurch, dass es hier an einer grossen Metropole fehlte und die Künstler in einer ganzen Reihe von Städten zweiten Ranges in Soest, Dortmund, Bielefeld und ohne Zweifel auch in den Bischofssitzen Münster, Osnabrück und Paderborn zerstreut waren.

Neuntes Kapitel.

Die übrigen Schulen Deutschlands.

Nächst der Kölner Schule erscheint in dieser Frühzeit deutscher Kunst keine bedeutender als die von Prag; in der Tafelmalerei kann sie sich schon etwas früher als jene namhafter Meister rühmen, und in der Miniaturmalerei finden wir sie gleich im Anfange der Epoche durch ein wenigstens geistig höchst bedeutendes Werk vertreten.

Es ist dies das sogenannte Passionale der Prinzessin Kunigunde, jetzt in der Universitätsbibliothek von Prag, und zufolge der schriftlichen und bildlichen Dedication von dem Verfasser, einem Dominicanermönch Frater Colda, in Gemeinschaft mit dem Canonicus Benessius, der sich als Scriptor bezeichnet, aber ohne Zweifel auch der Maler der Miniaturen ist, der genannten Prinzessin, Tochter Königs Ottokar II. und Aebtissin des St. Georgenstiftes zu Prag, im Jahre 1312 überreicht*). Inhalt des Werkes ist nicht etwa blos die Leidensgeschichte des Herrn nach evangelischer Erzählung, sondern zunächst eine Parabel. Die Braut eines unbesiegten, königlichen Ritters wird von einem Räuber irregeleitet, geraubt, eingekerkert, in den Feuerofen gestossen, dann aber von eben jenem edeln Ritter, nachdem er den Räuber getödtet, befreit und gekrönt. Damit man

*) Ausführliche Beschreibungen des Codex bei Dobner Monumenta hist. Boem. VI, 328, dann von Waagen im deutschen Kunstbl. 1850, S. 156, Passavant in v. Quast und Otte Zeitschrift für chr. Archäologie I, 195, endlich und zwar mit mehreren Abbildungen, von Wocel in den Mitth. der k. k. Central-Comm. V, 75. — Die hier mitgetheilten beiden Abbildungen sind nach Durchzeichnungen, welche ich der Güte des Herrn Akademie-Directors Engerth in Prag verdanke.

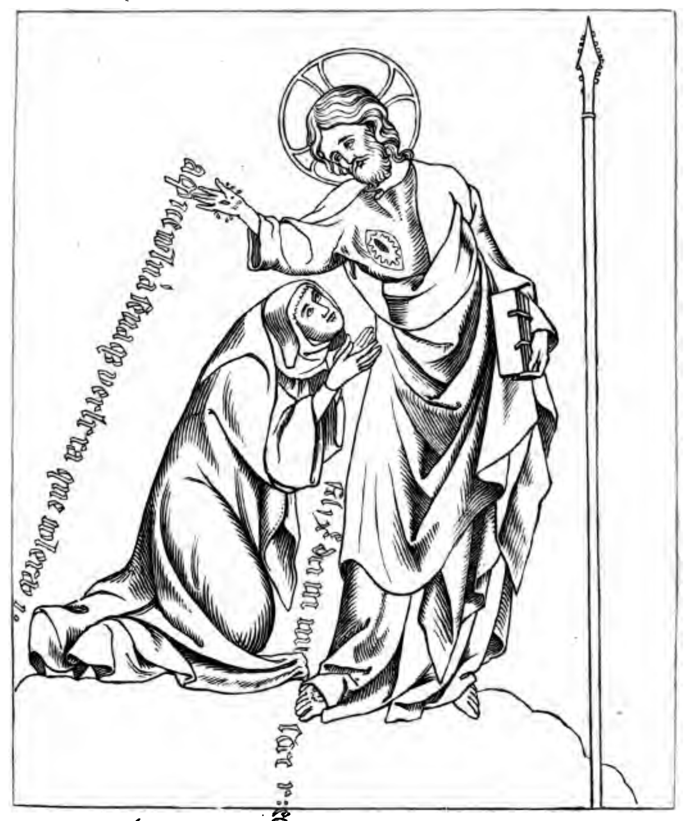


Mater dolorosa aus dem Passionale.

über die Person des Ritters nicht im Zweifel sein könne, ist der Parabel auf einem besonderen Blatte der Wappenschild des Ritters mit den Marterwerkzeugen Christi vorausgeschickt *), auch folgt nun als Auslegung derselben die Heils- und Passionsgeschichte, die mit der Krönung Mariä schliesst. Hinzugefügt ist dann aber, und zwar wie wir aus dem Epilog des Frater Colda ersehen, erst 1314, ein zweites Werk desselben, von den himmlischen Wohnungen (de mansionibus celestibus), welches ebenso wie alles Vorhergegangene von Benessius und zwar mit steigendem Gelingen malerisch illustrirt ist. Die Compositionen nehmen bald ganze Seiten bald nur grössere oder geringere Theile derselben ein, und sind mit der Feder gezeichnet und leicht colorirt, so dass die Weisse des Pergamentes die Lichter giebt. In Beziehung auf correcte Zeichnung und Verständniss des Körpers stehen sie auf derselben Stufe wie die anderen gleichzeitigen Miniaturen und wie die ersten Kölner Malereien; auch hier schlanke Gestalten mit zu kurzen Armen und langen Händen, lange, sanft geschwungene, die Füsse bedeckende Gewandlinien. In der Eleganz weicher, gefälliger Haltung können sie mit den französischen und selbst mit anderen deutschen Arbeiten nicht wetteifern; die Details der Gewandung und selbst der Gesichter sind mehr gehäuft, die Bewegungen härter, die Züge durch den übertriebenen Ausdruck fast verzerrt. Aber diese Mängel entstehen augenscheinlich nur durch die Gefühlstiefe und den moralischen Ernst eines Malers, der mit der hergebrachten Form ringt und sich nicht genügen kann, und hindern uns nicht, eine Grossartigkeit der Auffassung, eine Feinheit des Sinnes und namentlich eine Schönheit der Linien zu erkennen, wie sie kein anderes gleichzeitiges Werk in diesem Maasse bietet.

Freilich dürfen wir aber nach dieser ausgezeichneten Leistung in einem mehr dilettantischen Kunstzweige noch nicht auf einen entsprechenden Aufschwung der höheren Kunst in der böhmischen Schule um diese Zeit schliessen. Die einzige Wand-

*) Die Ueberschrift des Wappenbildes verkündet den Ritter etwa wie beim Aufreiten im Turniere: Hic est clipeus arma et insignia invictissimi militis, qui cognominatus est Victor, cum quinque vulneribus, fultus lancea, decoratusque corona.



Aus dem Passionale der Prinzessin Kunigunde.

malerei aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in Böhmen, von der wir hören, die Geschichte des h. Georg in einem Gemache der Burg Neuhaus, nach der deutschen Inschrift im Jahre 1338 ausgeführt, scheint nicht gerade dafür zu sprechen, indem der Berichterstatter zwar charakteristischen Ausdruck, sinnig geordnete Gruppen und Innigkeit des Gefühls daran rühmt, aber auch Trachten und Gebäude des zwölften Jahrhunderts zu entdecken glaubt und überhaupt die Nachahmung eines älteren Vorbildes vermuthet*).

*) Wocel in den Mittheil. d. k. k. Central-Commission III, 169.

Bald darauf aber wurde Böhmen*) der Schauplatz einer regen und erfolgreichen künstlerischen Thätigkeit, und zwar wieder durch die Gunst Karls IV., dessen Vorliebe sich nicht blos auf die Pracht der Bauten, sondern auf alle Künste erstreckte und vermöge seiner mystischen Richtung vielleicht vorzugsweise der Malerei zugewendet war. Darauf deutet schon der Wandschmuck mit farbigen Edelsteinen, von dem wir bei Erwähnung der Wenzelskapelle des Prager Domes gesprochen haben und neben dem dann in dieser Kapelle und noch mehr im Schlosse Karlstein eine Fülle von Gemälden prangte. Es konnte nicht fehlen, dass diese kaiserliche Gunst die Malerei belebte, und wirklich ergeben die Verzeichnisse der Malergilde, dass diese bald sehr zahlreich, wohl geordnet und vielleicht sogar speciell einer Leitung des Königs unterworfen war. Schon in einem Protokolle von 1345 wird ein Meister Kuncz als königlicher Maler bezeichnet; in dem Verzeichnisse von 1348 dagegen erhält dieser das Prädikat als „ältester Meister", während Theoderich von Prag, der wie wir sogleich sehen werden, lange im Dienst und in der Gunst des Königs stand, als „erster Meister" primus magister bezeichnet, der alphabetischen Reihe der übrigen Mitglieder vorangestellt ist**). Durch eine Urkunde vom Jahre 1359 lernen wir dann einen Meister Nicolaus genannt Wurmser aus Strasburg (Argentina) kennen, den der Kaiser als seinen Maler bezeichnet und ihm, ausdrücklich zu dem Zwecke, dass er eifriger im kaiserlichen Dienste male (ut diligenciori studio pingat loca et castra, ad que deputatus fuerit), gewisse Privilegien verleihet.

*) Vgl. über die böhmische Schule im Allgemeinen Fiorillo I, 129. — Kugler Gesch. der Mal. 2. Aufl. I, 218 ff und kl. Schr. II, 494 ff. — Passavant (1857) in v. Quast's Zeitschrift I, 202 ff. und früher im K. Bl. 1841 nro. 87 u. 89. — Hotho a. a. O. I, 221.

**) Dass dieser in dem Verzeichnisse von 1348 als ältester Maler bezeichnete Kuncz mit dem „Cunzel bohemus frater Nicolai pictoris", welcher im Jahre 1310 zufolge des Nürnberger Wandelbüchleins bei Strafe des Hängens der Stadt verwiesen wurde (v. Murr Journal XV, 25) identisch sei, ist denkbar, nicht aber dass sein Bruder Nicolaus, der nachher als Nicolaus von Strasburg bekannte Meister sei. Schon Kugler a. a. O. I, 218 und Hotho I, 222 haben dies gegen Passavant im K. Bl. 1841 geltend gemacht, da dieser aber seine Behauptung auch im J. 1857 wiederholt hat, scheint es nöthig, ihr nochmals entgegen zu treten.

Beide Künstler blieben dann neben einander in der Gnade ihres Herrn, denn in Urkunden von 1360 und 1367 erhalten dort Nicolaus, hier Theoderich Abgabenfreiheit von Grundstücken in Morzin zur Herrschaft Karlstein gehörig. Es scheint daher, dass sie sich in der Nähe seines Schlosses angekauft haben und dass der Kaiser dies unterstützt; auch wird in jenen Urkunden selbst Nicolaus im Allgemeinen aber sehr warm gerühmt*), und Theoderich ausdrücklich wegen der „feierlichen“ Malerei (solemnis pictura) belobt, welche er in der Königlichen Kapelle zu Karlstein ausgeführt habe. Standen hiernach der Deutsche und der Böhme in der kaiserlichen Gunst einander gleich, so war jedenfalls im Ganzen das deutsche Element vorherrschend; die Protokolle der Gilde, in welcher die Maler mit den Bildhauern, Glasern und Goldschlägern verbunden waren, sind in deutscher Sprache verfasst und erhalten erst im Jahre 1480 eine böhmische Uebersetzung**). Zweifelhafter ist es, in wie weit auch ein italienischer Einfluss auf die Prager Schule einwirkte. Karls Sorge für künstlerischen Schmuck zog gewiss viele fremde Künstler herbei; Teppichweber liess er sogar aus dem muhammedanischen Orient kommen***), und die Arbeiter des schon erwähnten Mosaiks am Dome waren zuverlässig Fremde, wahrscheinlich Italiener†).

Ueber die Anwesenheit italienischer Maler in Prag haben wir zwar keine ausdrückliche Nachricht††), und die Bilder des

*) „Consideratis multiplicibus meritis probitatis nec non fidelibus gratisque obsequiis, quibus dilectus nobis magister Nicolaus pictor familiaris noster nobis hactenus complacere studuit, et valet et poterit amplius in futurum.“ S. d. Urkunden selbst bei Pelzel, Gesch. v. Böhmen II, 751. Dlabacz, Künstlerlexikon II, 422. Auch Murr Journal XV, 27.

**) Fiorillo a. a. O., 128 und Riegger's Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen (1788), Bd. III, Heft 6, S. 119.

***) Pelzel a. a. O. II, 823, bei Fiorillo S. 133.

†) S. oben S. 407.

††) Mit Unrecht hält Fiorillo a. a. O. den Franziscaner Johannes de Marignola für einen Künstler. Er war ein gewandter Abenteurer, der im Jahre 1334 als Gesandter Pabst Benedicts XII. an den Hof des Tartarchans gelangte und dort Gunst und Reichthümer erwarb. Wenn er bei Erwähnung dieser Reise in seiner schwülstigen Chronik (bei Dobner, Monumenta historica Bohemiae II, 68 ff.) von einer Kirche im Orient spricht, die er „egregiis picturis“ ausgestattet habe, so wird er bei aller seiner Eitelkeit damit nicht eigene

Thomas de Mutina (aus Modena), welche theils noch jetzt in Karlstein geblieben, theils von da in die Sammlung im Belvedere zu Wien übergegangen sind, sind Tafelgemälde, welche, wie man vermuthet hat, auch von Karl IV. auf seinem Römerzuge 1354 und 1355 in Italien erworben und mitgebracht sein können. Indessen abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, dass der Kaiser Bilder dieses wenig bedeutenden Künstlers *) des Mitbringens gewürdigt habe, finden sich in den Kirchen Prags mehrere dem XIV. Jahrhundert angehörige Tafelgemälde entschieden italienischen Ursprungs oder doch Einflusses **), und endlich trägt ein grosser Theil der ausgedehnten Wandgemälde im Kreuzgange des Klosters Emmaus, welche ungeachtet der wiederholten und inschriftlich erwähnten Uebermalung zum Theil noch sehr wohl die ursprüngliche Anlage erkennen lassen, wie mir scheint unverkennbar die Züge der Schule Giotto's, namentlich in der ihr eigenthümlichen Gewandbehandlung ***). Da dieser Kreuzgang, vielleicht das umfassendste Werk der Wandmalerei diesseits der Alpen, auf seinen vier Seiten zusammen 26 grosse Wandfelder, jedes meistens mit drei Bildern, einer neutestamentarischen Scene und zwei alttestamentarischen Parallelen, enthält, so versteht sich von selbst, dass viele Hände daran beschäftigt gewesen, und dass die italienischen Meister einheimische Gehülfen zuziehen mussten. Dadurch erklärt sich, dass sich mit jenen italienischen Zügen auch andere mischen, die wir bei den durchweg etwas spätern böhmischen Malereien wieder

Gemälde bezeichnet haben; auch galt er an Karls Hofe nicht als Künstler und wird in einer Urkunde des Kaisers nur: nostrae Imperialis aulae commensalis genannt.

*) Er ist giottesker Schule und wir kennen von ihm eine Wandmalerei in Treviso vom Jahre 1352.

**) So die Vera Jcon im Dome, die schöne Madonna in der Kirche auf dem Wissehrad, eine andere in St. Adalbert. Auch die Kreuzigung in der Emmaus-Kirche scheint zwar nicht von einem Italiener, wohl aber von einem einheimischen Schüler italienischer Maler herzurühren.

***) Ich stehe mit dieser Ansicht allein, da Kugler (kl. Schr. II, 494), Förster (Gesch. d. d. K. I, 188 ff.) und Hotho dieser grossartigen Gemälde nicht gedenken, Dr. Springer (Organ f. chr. Kunst 1854, Nro. 9 und 10) nur eine anziehende Schilderung des Inhalts der Darstellung giebt, Passavant aber S. 207 nur die Züge der böhmischen Schule darin beobachtet hat.

finden. Die erste Ausführung dieser Malereien erfolgte, wie die ausführliche, aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammende Inschrift angiebt, im Jahre 1343 und fällt also in die Frühzeit der böhmischen Schule, und es erklärt sich daher, dass diese demnächst einen selbstständigen Charakter annahm, der nur schwache Spuren des italienischen Einflusses an sich trägt.

Karlstein ist noch immer an mehr oder weniger erhaltenen Malereien sehr reich. Die h. Kreuzkapelle, der Bewahrungsort der Reichskleinodien, zählte ausser den grossen Wandmalereien in den Fensterwölbungen 133 Tafelbilder mit Gestalten von Heiligen und Fürsten, die Collegiatkirche Mariä Himmelfahrt war nicht minder reich geschmückt, und selbst die enge Katharinenkapelle, für die einsame Busse des Kaisers in der Fastenzeit bestimmt, enthielt neben einer Unzahl von Edelsteinen noch bedeutende Wandgemälde, namentlich Bilder des Kaisers, der in der Altarnische vor der thronenden Jungfrau mit seiner zweiten Gemahlin Agnes von der Pfalz, und über der Thür schon mit der dritten, ihm 1353 vermählten, Anna, erscheint. Leider haben sich die Künstler nirgends genannt, indessen unterscheidet man ohne Schwierigkeit zwei verschiedene Richtungen oder Schulen, die eine mit schlankeren Figuren und mit feineren Formen der Gesichtsbildung und überhaupt mit deutlicher Annäherung an die sonstige deutsche Kunst und namentlich an die Kölner Schule, die andere dagegen mit einem eigenthümlichen Typus, der also die böhmische Schule charakterisirt. Unter jenen zeichnen sich die obenerwähnten und einige andere Bilder der Katharinenkapelle*), dann einige aus der Apokalypse in der Himmelfahrtskirche durch feinere Ausführung, grossartigere Erfindung und so weit es noch erkennbar ist, weicheres Kolorit aus; man darf sie daher dem Nicolaus von Strasburg, als dem ersten der hier arbeitenden deutschen Meister zuschreiben. Dem Theoderich von Prag wer-

*) Kugler glaubt zufolge seiner Notizen v. J. 1844 (kl. Schr. II, 497) in dem Bilde der Altarnische dieser Kapelle „eine gewisse italienische Gefühlsweise“ zu bemerken, weshalb er sie dem Thomas v. Mutina beizulegen geneigt ist (Gesch. d. M., S. 222). Ich bin, da ich leider stets verhindert war, Karlstein zu besuchen, Passavant's späterem Urtheile, der darin nur Deutsches findet, gefolgt.

den dagegen die Wandmalereien in den Fenstertiefen der Kreuzkapelle aus der Jugendgeschichte des Erlösers und wiederum aus der Apokalypse angehören, da das Wort: pictura solemnis, welches der Kaiser in der angeführten Urkunde mit Erwähnung dieser Kapelle braucht, nur auf diese Bilder passt; ebenso werden die Porträtbilder des Kaisers in der Himmelfahrtskirche, in welchen er in verschiedenen Epochen seines Lebens, mit seiner ersten schon 1348 gestorbenen Gemahlin und mit seinem erst 1361 gebornen und hier schon zwölfjährigem Sohne Wenzel erscheint, von diesem seinem vieljährigen Hofmaler herrühren. Diesen gleichen dann die Tafelbilder dieser und der andern Kapellen insoweit, dass sie wo nicht von ihm selbst doch von seinen Schülern gemalt sein werden. Zwei der besseren dieser Bilder, die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, sind in das Belvedere zu Wien gelangt. Auch in der Wenzelskapelle des Doms sind abgesehen von den obern, im Style der Cranachschen Schule erneuerten unten noch Wandgemälde aus der Zeit Karls und in der Weise des Theoderich erhalten.

Das Gemeinsame aller dieser Bilder ist eine eigenthümlich schwere und derbe Körperbildung, kurze Verhältnisse, grosse Köpfe, runde Gesichter mit breiten Nasenrücken und weitgeöffneten Augen, naturgemäss bewegte Hände, aber plumpe Füsse und breit behandelte Gewänder mit einer Einfachheit des Faltenwurfs, die bei grossen und ganzen Figuren dürftig erscheint. Feinere Modellirung muss man bei diesem Meister nicht suchen, und der momentane Ausdruck ist schwach und unbestimmt. Aber eben jene schwere Gesichtsbildung in Verbindung mit der einfachen, in den Schatten schwärzlich grauen Farbenbehandlung, giebt seinen Gestalten eine gewisse derbe Grossartigkeit und Würde, ja sogar eine Art idealer Schönheit, welche imponirt, und es begreiflich macht, dass der Kaiser grade an diesem Style Gefallen fand. Wie lange Theoderich gelebt, ist unbekannt; ein kleines Tafelbild aus der Decanatkirche zu Raudnitz, jetzt in der ständischen Sammlung zu Prag, welches in seiner untern Hälfte einen Erzbischof nebst mehreren Heiligen, oben aber vor der Jungfrau kniend den Kaiser Karl und seinen Sohn König Wenzel schon in erwachsenem Alter zeigt, und daher nicht vor 1379

gemalt sein kann, wird ihm gewöhnlich zugeschrieben. Indessen ist hier eine etwas grössere Anmuth und ein wärmerer bräunlicher Ton der Schatten, so dass wir vielleicht die Arbeit eines uns dem Namen nach unbekannten, geschickten Schülers darin besitzen. Auch einige andere Bilder in Prag scheinen Schülern dieses Meisters anzugehören, die über ihn hinaus strebten und sich wieder mehr der deutschen Schule näherten, darunter das bedeutendste ein grosses Madonnenbild auf Goldgrund in der Sammlung des Klosters Strahow, welches bei demselben Bestreben auf mächtige Form doch eine feinere Ausbildung des Gesichts und der Hände und eine frischere Farbe zeigt. Eine noch stärkere naturalistische Tendenz zeigt endlich ein kleines Bild des h. Wenzel in der Nicolaikapelle des Doms.

Es ist bemerkenswerth, dass die meisten dieser Gemälde Tafelbilder*) sind, deren im Schlosse Karlstein allein mehrere hunderte erhalten und gewiss in den andern Schlössern, in denen Nicolaus Wurmser zufolge der oben angeführten Urkunde beschäftigt war, nicht viel weniger untergegangen sind. Wir finden daher diesen Kunstzweig hier schon um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühend, während er selbst in Köln erst im Beginn und in den andern Gegenden noch weniger entwickelt war. Es kann sein, dass dazu jene vielleicht altböhmische, jedenfalls aber von Karl IV. begünstigte Sitte der Auslegung der Wände mit Edelsteinen beigetragen hat, weil sie die Flächen theilte und Malereien von grösserem Glanze, als man sie auf der Mauer ausführen konnte, erforderte. Aber die nicht geringe Zahl kleiner Andachtsbilder ziemlich frühen Styls, welche sich in den Prager Kirchen, obgleich meistens übermalt und entstellt findet, deutet doch auf eine entsprechende nationale Neigung, welche uns dann wieder daran erinnert, dass wir uns auch hier in einer Gegend gesteigerter persönlicher Frömmigkeit befinden.

*) In der Dorfkirche zu Libis, am linken Elbufer unfern von Melnik, sind Wandgemälde gefunden, von welchen die Zeitschrift Památky archaeologické a mistopisné (archäologisch-topographische Denkwürdigkeiten) Umrisse publicirt hat, und welche der Herausgeber Prof. Zapp in Prag in die Zeit nach Karl IV., also in das Ende des vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts setzt. Ich entnehme diese Nachricht, da die böhmische Zeitschrift mir nicht zugänglich geworden, aus den Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. II, S. 113.

Neben der Tafelmalerei stand auch jetzt die Miniaturmalerei noch in hoher Blüthe, und namentlich lernen wir hier einen Künstler kennen, der in diesem Kunstzweige keinem seiner Zeitgenossen nachsteht, Sbisco von Trotina, wie er sich in zwei auf uns gekommenen Handschriften und zwar auf den Bildern selbst als deren Maler nennt. Beide Codices werden in der Bibliothek des vaterländischen Museums zu Prag bewahrt und sind für Personen gefertigt, deren Lebenszeit das Datum der Arbeit feststellt. Der eine, ein Mariale für Erzbischof Ernst von Prag († 1350) enthält nur zwei Blätter, die Darstellung im Tempel und die Verkündigung, aber mit Figuren von sechs Zoll Höhe und dabei von seltener Schönheit und Innigkeit. Der andere, ein s. g. Liber viaticus mit dem Namen des Bischofs Johann von Leutomischl, kaiserlichen Kanzlers, auf jedem Blatte bezeichnet, etwa um 1360 ausgeführt, hat zwar nicht so grosse Bilder, dafür aber in den Initialen einen Schatz von kleinen, kostbar in Deckfarben ausgeführten Malereien und am Rande einzelne Figuren in anmuthigster Zeichnung. Man entdeckt auch hier die Eigenthümlichkeiten der böhmischen Schule, namentlich das vollere Rund der Köpfe, aber doch sind die Verhältnisse länger, die Bewegungen und der Ausdruck sehr viel besser gelungen und besonders ist die Harmonie der Farben so schön, dass sie kaum von den Miniaturen der Eyck'schen Schule übertroffen wird. Die Tüchtigkeit der Böhmen in diesem Kunstzweige bewährt sich denn auch in zahlreichen Arbeiten anderer Hand, wenn sie auch denen des Sbisco nachstehen; so in einem andern Gebetbuche desselben Erzbischofs Ernst in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz in Prag*), in zwei Manuscripten des Domschatzes daselbst, einem Missale von einem gewissen Peter Brzuchaty gemalt und einem mystischen Commentar der Apokalypse von Wenzel Dortina mit zwar farblosen, aber äusserst geistreichen Zeichnungen**). Dazu kommen dann das s. g. Missale Ollomucensis im Stadtarchive zu

*) Nur von Waagen a. a. O. erwähnt; bei meiner Anwesenheit und vielleicht auch bei Passavant's, da auch dieser es nicht nennt, konnte es nicht aufgefunden werden.

**) Weder von Waagen noch von Passavant genannt.

Brünn, wahrscheinlich von 1360 *), eine böhmische Bibel in der Bibliothek zu Ollmütz, ein Pontificale Bischofs Albert von Leutomischl vom Jahre 1373 in der Bibliothek des Klosters Strahow und endlich in der Universitätsbibliothek in Prag die achtzehn Initialenbilder, mit welchen ein gewisser Thomas von Stitny ein für seine Kinder in böhmischer Sprache geschriebenes Lehrbuch verzieren liess, und die zwar nicht die sorgfältige Ausführung jener Prachtwerke haben, aber gerade in ihrer leichteren Behandlung und bei der Ungewöhnlichkeit ihrer genreartigen Gegenstände ein kräftiges Zeugniss für die Sicherheit der Zeichnung, die Erfindungsgabe und den Schönheitssinn der böhmischen Schule ablegen. Man hat die Vermuthung aufgestellt, dass Kaiser Karl, der ja in Paris erzogen war und mit Frankreich in engster Verbindung stand, seine böhmischen Maler in Prag oder in Paris durch französische Miniatoren unterrichten lassen; allein es bedarf dieser Annahme nicht, da wir diesen Kunstzweig schon früher in Böhmen blühend fanden. Allerdings haben diese Miniaturen einen höheren Grad der Ausbildung als die grösseren Bilder der böhmischen Schule, allein das ist auf dieser Stufe der Kunst sehr wohl erklärbar und nöthigt nicht zur Annahme eines fremden Einflusses.

Zwei grosse Miniaturwerke endlich zeigen die böhmische Schule auf dem höchsten Punkte ihrer Entwickelung; eine deutsche Bibel für Kaiser Wenzel in sechs Foliobänden, von denen jedoch nur die beiden ersten ihren malerischen Schmuck vollständig erhalten haben, und ein Missale für den Erzbischof von Prag Sbinco Hasen von Hasenberg, jene in den letzten Jahren des vierzehnten, dieses in den ersten des fünfzehnten Jahrhunderts (1402—1411) geschrieben, beide in der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien bewahrt und mit Vignetten, Initialen und Randverzierungen aufs Reichste geschmückt **). Wir sehen hier in der

*) Passavant S. 197.

**) Dibdin, a bibliographical tour, III, 462, mit Abbildungen aus der Bibel; Waagen a. a. O., S. 298; Passavant a. a. O., S. 200. Kaiser Wenzel soll der Sage nach im Jahre 1393 bei einem Aufstande der Altstadt Prag durch eine Bademagd gerettet worden sein, und hierauf scheint in jener Bibel die wiederholte Darstellung des Kaisers im Bade und von zwei halbbekleideten Mädchen bedient, anzuspielen, die allerdings in der Bibel besonders auffallend ist.

Körperbildung noch immer Spuren jenes böhmischen Typus, aber schon gemildert durch stärkere Einflüsse der deutschen Schule, welche bald auf die Kölner, bald auf die Nürnberger Schule hinweisen, und zugleich mit einem Bestreben nach Naturwahrheit und Individualität, das sich besonders bei den darin vorkommenden Bildnissen des Kaisers und seiner Gemahlin und des Erzbischofs, in sehr entsprechender Weise äussert. Die Hintergründe der Vignetten sind noch in Blattgold oder farbig, nicht in landschaftlicher Ausbildung, wohl aber kommen Bäume, Gebäude, Gemächer in guter Ausführung vor und besonders zeigt sich der Naturalismus in der Anwendung des Zeitcostüms und naiver Züge, in der Bibel sogar durch derbe, dem Geschmacke des Kaisers angepasste Frivolitäten. Das böhmische Element erkennt man besonders in den Köpfen und in der Modellirung, dagegen sind die Gestalten schlanker, die Hände besser gezeichnet, die Falten weicher. Vor Allem aber ist die harmonische Behandlung der Farben besonders in den letzten beiden Handschriften ausgezeichnet.

Es ist möglich, dass die böhmische Malerei auch im Grossen ähnliche Fortschritte des Technischen und Naturalistischen gemacht hat wie in den Miniaturen, und dass die Hussitenkriege, welche nur das entlegene Karlstein verschonten, uns die Beweise dafür entzogen haben. Allein es ist wahrscheinlicher, dass auch hier wie so häufig dem Aufschwunge ein Stillstand folgte. Die Eigenthümlichkeit der böhmischen Schule, die derbe Einfachheit und Allgemeinheit, zeigt sie mehr nach dem Grossartigen und Ehrwürdigen, als nach dem Anmuthigen gerichtet, und vertrug sich nicht wohl mit der tieferen Ausbildung des Individuellen und Natürlichen, zu der die Strömung der Zeit hintrieb. Auch begann schon bald nach dem Tode Karls unter der schlaffen Regierung seines Sohnes die religiöse und nationale Gährung, welche die Gemüther von der Kunst ablenkte.

Auch von einem Einflusse dieser thätigen Schule auf andere, namentlich auf die benachbarten, bisher fast kunstlosen und dabei mehr oder weniger slavischen Länder, der schon durch die Herrschaft Karls IV. vermittelt werden konnte, lassen sich nur geringe Spuren nachweisen. So zeigen die Miniaturen eines

Evangeliariums in der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien, welche nach ausdrücklicher Inschrift von einem Brünner Canonicus, Johannes de Oppavia (aus Troppau) im Jahre 1368 gemalt sind, den Typus so wie einige technische Eigenthümlichkeiten der böhmischen Schule aber gemischt mit rein deutschen Elementen*), und auch an schlesischen Tafelbildern glaubt man böhmische Züge entdeckt zu haben**). Aber andere Kunstwerke dieses Jahrhunderts in Schlesien***) und in den Marken, die zu Karls eigenen Besitzungen gehörten, tragen mehr den Charakter kölnischer oder westphälischer Schule †). Dagegen wurden wahrscheinlich wegen jener frühzeitigen Entwickelung der Tafelmalerei böhmische Bilder schon im vierzehnten Jahrhundert in weite Entfernung und nach verschiedenen Gegenden versendet. Im Schlosse des Hochmeisters zu Marienburg war in der Kapelle ein „Bild aus Prag", dessen Gegenstand wir nicht wissen, das aber in den Rechnungen bei Anschaffung des „Holzgemächtes" und der Stangen zur Befestigung wiederholt diese Bezeichnung erhält ††), in der St. Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar ist ein unzweifelhaftes Bild böhmischer Schule, auf das ich später zurückkommen muss, und auch eine Tafel mit einzelnen Heiligen auf Goldgrund in der Spitalkirche zu Aussee in Obersteiermark etwa vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts scheint der Beschreibung zufolge aus dieser Schule zu stammen †††).

Nächst den bisher genannten Schulen ist keine bedeutender

*) Waagen a. a. O., S. 290.

**) So an einem Predellabilde im Vereins-Museum für schlesische Alterthümer in Breslau, vergl. Dr. Luchs, romanische und gothische Stylproben aus Breslau und Trebnitz. Breslau 1859. S. 29 u. 31.

***) So schon das ebendaselbst S. 29 erwähnte und Taf. 3 abgebildete Wandgemälde in St. Barbara zu Breslau, das aber ungeachtet des darauf angegebenen Todesjahres 1309 nicht eher als im letzten Viertel des Jahrhunderts ausgeführt sein kann.

†) So der Hochaltar in der Petrikirche zu Stendal (Schnitzwerk und Gemälde) und der zu Werben an der Elbe.

††) Neue Preuss. Prov. Bl., Bd. VIII, S. 333.

†††) v. Sacken in den Mittheilungen der k. k. Centralkommission I, S. 64 denkt zwar an Kölner Schule, seine Schilderung „bräunliches Colorit mit verschwommenen Conturen, weiche verblasene Schatten, dicke Nasen", scheint mehr den Typus der böhmischen Schule zu ergeben.

wie die von **Nürnberg**, das in Franken jetzt in ähnlicher Weise zu einem Mittelpunkte des Verkehrs wurde, wie in den rheinischen Gegenden Köln. Freilich waren die Verhältnisse doch ganz andere; die Poesie uralter Geschichte und des grossen rheinischen Stromes, der Glanz und die mannigfache geistige Anregung, welche die Residenz eines der ersten Kirchenfürsten und eines mächtigen Domkapitels gewährte, endlich auch die Fülle künstlerischer Traditionen entgingen der schlichten Landstadt, die durch emsige Betriebsamkeit und durch die Gunst kaiserlicher Privilegien erst seit Kurzem grössere Bedeutung erlangt hatte. Auch in künstlerischer Beziehung hatte sie ihre Laufbahn erst in der vorigen Epoche, beim Bau der Lorenzkirche, begonnen, war aber durch die Anstelligkeit ihrer Bewohner jetzt schon so weit gefördert, dass Karl IV., als er den Bau der Frauenkirche veranlasste, nicht nöthig fand, auch künstlerische Hülfe anzubieten, sondern sich mit dem Ruhme begnügen konnte, einheimischen Meistern eine lohnende Aufgabe gestellt zu haben. Ein grosser Theil des Schmuckes, mit dem diese „kaiserliche Kapelle" ausgestattet war, ist verloren gegangen und alle Altäre, die man jetzt darin sieht, sind erst im Jahre 1816 bei der Herstellung des verödeten Raumes für den katholischen Cultus aus anderen Kirchen hierher gebracht, indessen ist doch das bedeutendste, der plastische Schmuck, aus ursprünglicher Zeit erhalten. Betrachten wir zuerst die Statuen, welche an den inneren Chorwänden mit jetzt erneuerten Farben prangen *), so haben sie genau dieselbe Tendenz wie die ungefähr gleichzeitig mit der Frauenkirche entstandenen Apostelstatuen im Kölner Dome, die übermässige Schlankheit, die affectirte Biegung des Körpers, die conventionellen Bewegungen und endlich die vollständige Bemalung, nur dass dies alles hier viel auffallender erscheint, weil die Ausführung geringer, namentlich nicht von dem feinen Gefühl für Linien-

*) Sie stellen die Anbetung der Könige nebst einem kaiserlichen Ehepaare dar, welches v. Rettberg früher („Nürnberger Briefe", S. 72) auf Heinrich II. und Kunigunde, die zu den Schutzheiligen der Stadt gehörten, später (Nürnbergs Kunstleben, S. 33) auf Karl IV. und seine Gemahlin deutet. Ob dies auf einer inzwischen aufgefundenen Nachricht beruht, ist mir unbekannt; an sich ist das Erste wahrscheinlicher.

führung geleitet ist. Ganz anderer Art und wenn gleichzeitig jedenfalls das Werk eines anderen Meisters sind die viel zahlreicheren Statuen an und in der Vorhalle, welche, wie wir oben bei der architektonischen Beschreibung gesehen haben, bestimmt war die Altane zu tragen, von der die Verkündigung der neugewählten Kaiser und die Vorzeigung der Reichsreliquien erfolgen sollte. Sie bildet einen quadraten, hinten an die Façade angelehnten Bau, dessen drei freie Seiten als äussere Portale zu dem inneren, in die Kapelle selbst geöffneten Portale führen. Alle diese Portale sind nun aufs Reichste geschmückt, an ihren senkrechten Pfeilern mit stehenden, in den Bögen mit sitzenden Statuen, welche in ihrem Zusammenhange die Verherrlichung der Jungfrau als Himmelskönigin zum Gegenstande haben. Am vorderen Portale sitzt sie selbst, das Kind auf dem Schoosse, zwischen Engeln, während an den Seitenwänden Adam und Eva nebst Patriarchen und Propheten stehen. An den Seitenportalen sind unten Apostel und Kirchenlehrer und über ihnen die Schaaren hier männlicher dort weiblicher Heiligen angebracht. Das Innere der Vorhalle enthält dann die Vorbereitung dieser himmlischen Herrlichkeit, nämlich im Bogenfelde des inneren Portals die wichtigste Thatsache aus dem irdischen Leben der Jungfrau, die Geburt und Kindheit Christi, rings umher an den Wänden die Propheten und Patriarchen, als Vorboten dieses hohen Geheimnisses, und an den Gewölbrippen Engel, zu dem Schlusssteine emporleitend, an welchem in kleiner Dimension und gleichsam in der perspectivischen Verkleinerung prophetischer Voraussicht die Krönung der Jungfrau dargestellt ist. Der geistige Inhalt der Aufgabe war daher weder neu noch so reich und so organisch gegliedert, wie bei den bedeutenderen Sculpturwerken der vorigen Epoche, die Ausführung war aber einem strebenden Meister anvertraut, welcher tiefer in den Gedanken eindrang und die Natur mit frischem Blicke betrachtete. Von den naturalistischen Neigungen, welche etwa fünfzig Jahre später sich regten, ist er noch sehr entfernt, er ist noch aus der alten, architektonisch gebildeten Schule. Die stylvolle Haltung der Gestalten, ihre richtige Einfügung in die architektonischen Räume, die Gesammtwirkung und der wohlthuende Wechsel von Licht

und Schatten entsprechen ganz der bisherigen Tradition. Auch die Auffassung ist noch die ideale, der Ausdruck ernst und gemessen, die Körperbildung schlanker als in der Wirklichkeit. Jene conventionelle weichliche Biegung, der sein Vorgänger an den Statuen im Inneren allzu sehr nachgegeben hatte, hat er zwar beharrlich vermieden, aber das Mittel einer völlig ungezwungenen Haltung noch nicht gefunden; seine Gestalten stehen sämmtlich auf etwas aus einander gestellten, parallel gehaltenen Beinen in ruhiger Vorderansicht, und erinneren in dieser Beziehung an die Ritter auf dem freilich sehr viel späteren Kölner Dombilde, nur dass diese Wiederholung bei der Schlankheit der Gestalten und den langen Gewändern nicht so unangenehm auffällt, wie bei den untersetzten kriegerischen Jünglingen des Gemäldes. Im Uebrigen zeigen aber unsere Statuen eine genauere Beobachtung der Natur; die Verhältnisse sind richtiger als bisher, der Knochenbau ist überall durchgefühlt, die Arme und Hände sind naturgemäss gehalten und die Gesichter haben nicht blos regelmässige, sondern auch individuelle und in gewissem Grade charakteristische Züge. Vorzugsweise gelungen sind die grösseren, stehenden Propheten und Apostel, welche mit ihren ernsten, sinnenden Mienen, mit dem schlichten, zurückgelegten Haupthaare, dem wallenden Barte und dem vollen Falle der Gewandung wirklich eine geheimnissvolle, priesterliche Würde haben. Auch den kleineren sitzen-



Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg.

den Gestalten des alten Bundes in den Bögen des Mittelportals hat der Künstler ungeachtet ihrer ruhigen Haltung Interesse zu geben gewusst, indem sie bald lesend, bald einfach vor sich hin oder aufwärts blickend, oder mit ihren Attributen beschäftigt oder nachdenklich das Haupt senkend, alle verschieden und in angemessener und verständlicher Haltung erscheinen. Einförmiger sind die weiblichen Heiligen in den Bögen des Portales, überdies alle mit zu langem Oberkörper; der Gedanke jungfräulicher Reinheit gewährte nicht so mannigfaltige Motive, wie die Geschichte der männlichen Heiligen, und erforderte vielleicht nach der Anschauungsweise des Zeitalters eine solche Gleichförmigkeit, da wir sie bei den elftausend Jungfrauen des Kölner Dombildes noch ebenso und selbst noch monotoner wiederfinden. Zu den schwächeren Theilen der Arbeit gehören dann auch die Reliefs, sowohl die im Inneren der Vorhalle, als besonders die fliegenden Gestalten von Engeln und Propheten, welche am Aeusseren in den Zwickeln der Spitzbögen, genau so wie die Victorien an römischen Triumpfbögen angebracht sind, und die, mochte ihnen nun wirklich eine Erinnerung an diese antike Anordnung zum Grunde liegen oder nicht, jedenfalls eine zu schwere Aufgabe für diese Zeit waren.

Die Kapelle wurde sehr rasch gebaut, der Grundstein war im August 1355 gelegt, und bald nach Ostern 1361 erfolgte nicht nur die Einweihung, sondern auch die Vorzeigung der zu diesem Zwecke von Prag hierher gebrachten zu den Reichsinsignien gehörigen Reliquien und zwar von eben jenem Vorbau *). Wahr-

*) „... also ward es gezeigt auf dem Umbgang der kaiserlichen Capele, die auff der Zeit gar in kurzem tage gebaut was worden". So eine Chronik des fünfzehnten Jahrh. bei v. Murr, Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg, 1801. Eine handschriftliche, spätere, aber anscheinend zuverlässige Chronik im Besitze des germanischen Museums, bemerkt ausdrücklich (nach gütiger Mittheilung des Herrn Dr. von Eye), dass im Jahre 1361 das Uhrwerk der Frauenkirche in Gang gesetzt sei. War das Werk soweit gefördert, so werden auch die Statuen des Aeusseren, welche wie die Wappen ergeben, von den einzelnen nürnberger Patricierfamilien gestiftet wurden und daher nicht von den Mitteln des Baufonds abhängig waren, nicht zurückgeblieben sein. Schon im Jahre 1365 beginnen Familienstiftungen, welche die Vollendung der Kirche bereits hinter sich haben müssen, neue Altäre, ein ewiges Licht u. s. f.

scheinlich war also bei dieser Feier wenigstens der äussere Theil schon mit seinem plastischen Schmucke verziert, zu welchem 19 stehende und 40 sitzende Statuen gehörten. Es versteht sich, dass diese nicht von einer Hand gefertigt sein konnten, indessen lässt die Gleichheit des Styles und die gleiche Abweichung von der bisherigen Weise keinen Zweifel, dass sie in der Werkstatt eines Meisters und in seinem Geiste gearbeitet sind, dessen freilich nur auf Tradition beruhender Name, Sebald Schonhover, einen Eingebornen vermuthen lässt *). Jedenfalls erwarb er sich sogleich die Gunst seiner Mitbürger, denn sofort, angeblich noch innerhalb der Zeit des Kapellenbaues, wurde ihm ein zweiter nicht unbedeutender Auftrag gegeben, der nämlich der Anfertigung von vierundzwanzig Statuen an dem berühmten „schönen Brunnen", welcher ebenfalls in Folge der Judenvertreibung auf dem durch Abbrechung ihrer Häuser gewonnenen Platze errichtet wurde. Acht Propheten, Moses an ihrer Spitze, schmückten den obern Theil der schlanken Spitzsäule, die andern sechszehn, dem Auge näher stehenden Statuen repräsentirten das weltliche Regiment und ritterliche Tapferkeit, und zwar durch die sieben

*) Die Unsicherheit der Nürnbergischen Kunstgeschichte beginnt schon mit diesen Statuen; v. Murr, dessen Autorität die späteren Schriftsteller gefolgt sind, erklärt im zweiten Bande seines „Journals zur Kunstgeschichte" (1776) S. 44, dass man den Meister des „schönen Brunnens" und, wie aus dem Zusammenhange hervorgeht, auch den der Statuen an der Vorhalle der Frauenkirche noch nicht entdecken können. Im weiteren Verlauf dieses Journals, also bis 1789, findet sich keine Spur, dass er diese Entdeckung gemacht. In der Beschreibung von Nürnberg vom Jahre 1801 nennt er dagegen die Gebrüder Rupprecht als Baumeister und Sebald Schonhover als Bildhauer sowohl der Frauenkirche als des schönen Brunnens, mit dem Zusatze, dass Thomas Hirschmann 1693 die Bildnisse dieser Künstler in Kupfer gestochen habe. Es könnte hiernach scheinen, als ob er auch ältere Nachrichten darüber besessen habe, allein in der That waren, wie sich aus Siebenkees Materialien zur Nürnbergischen Geschichte (1792) Band 1, S. 66 ergiebt, diese Kupferstiche die einzige Quelle, ohne dass man wusste, wie der Kupferstecher zu diesem Namen gekommen sei. Auch die Nachforschungen, welche der Vorstand des germanischen Museums auf meine Bitte angestellt hat, haben zu keinem weiteren Resultate geführt. Die schon genannte Chronik giebt zwar bei Erwähnung des schönen Brunnens im Jahre 1362 an, dass derselbe von den drei Brüdern aufgerichtet worden, die Unserer Frauen Kapelle gebauet hatten, sagt aber von den Bildhauern nichts.

Kurfürsten Deutschlands und die damals beliebte Gruppe der neun „guten Helden“, nämlich der drei jüdischen, Josua, David und Judas Makkabäus, der drei heidnischen, Hector, Alexander und Julius Cäsar, und der drei christlichen, Chlodowig, Karl des Grossen und Gottfried von Bouillon. Der Witterung und äusseren Angriffen mehr ausgesetzt, hatten diese Statuen so sehr gelitten, dass sie fast durchweg erneuert oder doch restaurirt sind. Eine stylistische Aehnlichkeit mit den Statuen der Frauenkirche ist indessen auch so noch übriggeblieben.

Der Schule Meister Sebald's oder der Anregung, die seine Auffassung gab, kann man die zahlreichen und mehr oder weniger guten Bildwerke aus dieser Zeit zuschreiben, die sich im Aeussern und Innern der Kirchen und selbst als Standbilder an Privathäusern Nürnbergs finden, aber freilich seinen eignen Arbeiten sehr nachstehen. Der eherne Taufkessel der St. Sebaldkirche, welcher der Sage nach schon zur Taufe König Wenzels gedient haben soll, ist zwar sehr guter Form und tüchtiger Arbeit, aber doch ohne grosses plastisches Verdienst, und selbst die klugen und thörigten Jungfrauen an der Brautpforte der Sebalduskirche, welche bald nach der Vollendung des Chores derselben, also gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts, entstanden sein werden*), sind zwar bewegt und nicht ohne Gefühl und Reiz, gehören aber doch in der Gleichförmigkeit der Gesichter und der hergebrachten Motive der alten Schule an, und werden von manchen älteren Darstellungen desselben Gegenstandes, namentlich von der an einem nördlichen Portale des Magdeburger Domes, welche doch wohl ein Menschenalter eher entstanden ist, in der Tiefe des tragischen Affectes übertroffen.

Dass die Bildwerke Schonhovers bald und unmittelbar zur Hebung der Malerei gewirkt hätten, lässt sich nicht nachweisen. Das einzige**) malerischer Technik und den nächsten Decennien nach Schonhovers Wirksamkeit angehörige Werk, einige etwa um 1375 entstandene Teppiche in der Lorenzkirche, auf welchen

*) Abbildungen bei Förster.

**) Das von Waagen a. a. O., S. 311 erwähnte Epitaphbild in Heilsbronn vom Jahre 1365 ist am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu stark übermalt, um hier geltend gemacht zu werden.

Propheten und Apostel mit moralischen Denksprüchen in deutscher Sprache dargestellt sind, ist noch vollkommen in den Schwächen des bisherigen Styls befangen. Die Gestalten sind mit sehr bewegten, nicht ausdruckslosen Geberden, namentlich der übergrossen Hände, mit bedeutungsvollen aber sehr grellen Mienen gegeben, dabei aber noch ganz ohne Gefühl für den Körperbau, übermässig schlank und mit unruhig ineinanderfliessenden Gewandlinien. Bald darauf aber, als in ganz Deutschland aus allgemeinen Ursachen ein grösseres Begehren nach Tafelmalereien entstand und sich an die Mittelpunkte gewerblicher Thätigkeit wendete, bildete sich auch hier eine blühende Malerschule, deren Werke in den Nürnberger Kirchen noch in ziemlich beträchtlicher Zahl erhalten sind. Die ältesten derselben scheinen indessen nicht früher als gegen 1400 entstanden zu sein, mithin viel später als jene Sculpturen, mit denen sie auch nur in entfernter Verwandtschaft stehen *).

Eine Abhängigkeit dieser Nürnberger von andern deutschen Malerschulen ist nicht anzunehmen; mit der Prager hat sie die ins Bräunliche spielende Farbe, aber weder die Körperbildung noch die geistige Richtung gemein. Näher steht sie der Kölnischen; sie arbeitet mit einem ähnlich flüssigen Bindemittel, theilt die ideale religiöse Richtung im Allgemeinen, und geht allmälig wie jene von schlankeren zu kürzeren und volleren Verhältnissen über. Aber sie thut dies Alles in etwas anderer Weise; sie bringt gleich anfangs ein bestimmtes Bewusstsein des Körperbaues, wohl als die Errungenschaft jener plastischen Schule mit, sie malt auch mit schwereren Farbentönen, kann sich daher den Ideen von überirdischer Reinheit und Schönheit nicht so unbedingt hingeben wie Meister Wilhelm und hat gleich anfangs eine grössere realistische Wahrheit und Nüchternheit, die ihr auch

*) Bei näherer Kenntniss mittelalterlicher Kunst erscheint die Uebereinstimmung gewisser Gemälde mit den Sculpturen der Frauenkirche, auf welche man früher chronologische Schlüsse baute, keinesweges so gross, wie man damals annahm, und es ist nur soviel zuzugeben, dass die Richtung, welche die Plastik durch Schonhover und seine Schüler genommen, in ihrem Gegensatze gegen die mehr malerische Weise der Kölner Schule sich in Nürnberg festgesetzt und auch auf die erst später sich entwickelnde Malerei einen Einfluss ausgeübt hat.

später nicht gestattet, sich der Freude an dem heiteren Scheine der Welt und dem süssen Spiele mit den Vorstellungen kindlicher Unschuld und jungfräulicher Anmuth so rückhaltslos hinzugeben wie die Schule Meister Stephans. Sie verändert sich daher auch viel weniger wie jene und behält denselben Charakter bis dahin, dass auch sie bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts durch flandrischen Einfluss modificirt wird. Sie ist immer ernst und besonnen, mässig in ihrer künstlerisch religiösen Begeisterung, bürgerlicher, der rheinischen Schule in poetischem Reize nicht völlig gleich, aber doch erfreulich eben durch diesen gesetzten ehrbaren Sinn und in Beziehung auf Zeichnung und Körperkenntniss ihr voraus. Auch in den Gegenständen und in der Bestimmung der Bilder zeigt sich diese Verschiedenheit. Die Tafelmalerei steht ihrer Natur nach mehr im Dienste der Privaten als grosser Anstalten, und dies erkennen wir in beiden Schulen. Aber während die grössere Zahl der Kölnischen Bilder durch ihre Dimensionen und ihre Behandlung die Bestimmung für häuslichen Gebrauch verräth, sind in Nürnberg die meisten zwar, wie Bildnisse oder Wappen ergeben, von einzelnen städtischen Patriciern bestellt, aber sämmtlich als Altarschmuck oder als Gedenktafeln für die Aufstellung in einer Kirche. Sie sind daher auch im Inhalte kirchlich, feierlich, zuweilen wohl mit schwerfälliger, scholastischer Symbolik, aber niemals mit der idyllischen Poesie, mit dem süssen Lächeln träumerischer Gefühle, wie in der Kölner Schule.

An historischen Einzelheiten sind wir hier noch ärmer als dort; keine Chronik giebt uns Nachricht, kein Künstlername wird uns bedeutsam genannt*). Wir werden ausschliesslich auf die Bilder angewiesen. Von diesen tragen einige Jahreszahlen, zwar nicht der Vollendung des Bildes, sondern des Todes der Person, zu deren Gedächtniss es gestiftet wurde, was, wenn auch nicht unbedingt zuverlässig**), doch in der Regel die Zeit

*) v. Murr hat zwar in seinem Journal Malernamen aus amtlichen Urkunden mitgetheilt, aber ohne Beziehungen, welche über ihre künstlerischen Leistungen urtheilen lassen.

**) Siebenkees, in den Materialien z. Gesch. Nürnbergs I, 60, weist einige Fälle nach, wo die Gedenktafel lange nach dem Tode des Verstorbenen gemacht ist.

der Bestellung feststellt. Allein gerade bei den bedeutendsten Bildern fehlen auch diese Daten. Zum Theil hat man die Entstehungszeit aus den Wappen der Donatoren in ihrer Beziehung auf die Geschlechtstafeln der Nürnberger Patricier zu erforschen gesucht, allein die Beweisführung ist unsicher oder nicht vollständig bekannt gemacht*). Wir sind daher hauptsächlich auf das Stylgefühl angewiesen, welches überall leicht irre gehen kann, und es hier mit einer Schule von anscheinend schwankender und langsamer Entwickelung zu thun hat, bei der einzelne Meister noch spät alterthümliche Züge beibehalten haben können. Daher ist es erklärbar, dass die Kunsthistoriker nicht einmal darüber einig sind, welche Bilder als die ältesten anzunehmen, und noch weniger wie die übrigen chronologisch zu ordnen seien **).

Geht man von der gewiss gegründeten Voraussetzung aus, dass der Entwickelungsgang im Wesentlichen hier derselbe gewesen sei, wie in allen gleichzeitigen Schulen, dass also die ideal-religiöse und statuarische Richtung der mehr realistischen vorausgegangen sei, so hat keines der Nürnberger Bilder gegründeteren Anspruch auf die erste Stelle, als der sogenannte **Imhoffsche Altar**, welcher von der genannten Patricierfamilie gestiftet und jetzt wieder in einer derselben gehörigen Empore der Lorenzkirche befindlich ist. Das Mittelbild (3′ 10″ hoch,

*) Dies gilt namentlich von den Angaben des Pfarrers Hilpert an der St. Lorenzkirche, auf dessen persönliche Mittheilungen v. Rettberg (Kunstbl. 1849, Nro. 4, und „Nürnberg's Kunstleben“) und wahrscheinlich auch schon Passavant (Kunstbl. 1846, Nro. 47) ihre Daten gründen.

**) Die erste genaue kritische Untersuchung der Nürnberger Bilder gab Waagen 1843 (K. und K.W. in Dld. I, 164 ff.), welchem Kugler-Burckhardt (1847) I, 225, und v. Rettberg in seinen 1846 erschienenen „Nürnberger Briefen“ ganz folgten. Andere Daten stellten zuerst Passavant im Kunstblatt 1846, S. 189, demnächst v. Rettberg im Kunstblatt 1849, Nro. 4 auf, denen Förster in seiner Gesch. der dtsch. Kunst (1851) sich anschloss, und die auch in v. Rettberg's „Nürnberg's Kunstleben“ (1854) angenommen sind, während ihnen neuerlich, nicht auf Grund urkundlicher Forschungen, sondern nach seinem Stylgefühl Hotho in seinem angeführten Werke S. 292 und 476 ff. entgegengetreten ist, mit dessen chronologischen Bestimmungen meine auf wiederholter Prüfung der Nürnberger Bilder ruhende Ueberzeugung meist zusammentrifft.

2' 6" breit) enthält die Krönung der Jungfrau und zwar blos Christus und Maria ohne Nebenfiguren auf einer von goldbrokatenem Teppich bedeckten Bank sitzend, jener selbst bekrönt und dieser die Krone aufsetzend; von den inneren Flügeln sind zwei Apostel, jeder mit zwei Mitgliedern der Familie des Stifters erhalten, von den Aussenflügeln sechs andere Apostel, diese nicht auf Gold, sondern auf blauem Grunde. Die Körperverhältnisse sind schlank und noch ganz wie bei den sitzenden Gestalten der Frauenkirche mit überwiegender Länge der oberen Hälfte, die Gewänder fallen im weichen Fluss einfacher Linien, die Köpfe haben länglich ovalen Umriss, der der Jungfrau mit hoher Stirn und kleinem Munde ist von einer Feinheit der Linie, wie man sie in dieser Schule nicht leicht ein zweites Mal antreffen wird; die Hände, obgleich kräftiger gebildet als bei der älteren Generation Kölnischer Maler, haben noch die dort gewöhnliche Zuspitzung. Zwar ist das Kolorit bräunlicher, der Farbenauftrag pastoser als bei Meister Wilhelm; die Körper sind völliger, der Knochenbau ist unter den Gewändern erkennbar, die Muskeln z. B. unter den Augen der Jungfrau und am Halse Christi bestimmter gezeichnet, die Apostel der Seitenbilder haben sogar schon genreartige Züge mit breiten Backenknochen und derben Nasen. Aber in den Intentionen, in der erstrebten Verbindung von Milde und Ernst, in der ganzen Stimmung und Linienführung ist eine Verwandtschaft mit jenen älteren Kölnern unverkennbar*). Auch die Schwächen sind dieselben; die Apostel ungeachtet ihrer vulgären Form und selbst die knienden Glieder der Imhoffschen Familie sind durchaus allgemein gehalten ohne eine Spur von Portraitähnlichkeit, und die Zeichnung des Nackten in der auf der Rückseite der Tafel gemalten Pietas (Christus als Leiche im Sarge von Maria und Johannes gehalten, ein hier beliebter Gegenstand) ist überaus schwach. Fragen wir nun nach der Entstehung des Bildes, so hat man sie früher wegen der Verwandtschaft mit den Sculpturen Schonhovers in eine dem Jahre 1361 nahe Zeit**), später

*) Abbildungen im Sammler für Kunst und Alterth. in Nürnberg 1824—1826, Heft 1 und 2, bei Förster a. a. O. S. 199, bei v. Rettberg, Nürnberg's Kunst S. 49, sämmtlich nur von allgemeiner Richtigkeit.

**) So Waagen a. a. O. S. 164, welchen ausser dem („im Sammler f. Kunst

dagegen nach Schlüssen aus den darauf befindlichen Wappen um 1420 setzen zu müssen geglaubt*). Diese Schlüsse sind indessen zu wenig erwiesen und das Bild einigen unten zu erwähnenden, aus den ersten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts datirten zu entschieden vorausgehend, als dass man dieser Annahme beistimmen dürfte, während andererseits auch jene andere Bestimmung nicht haltbar, sondern die Wahrheit auch hier in der Mitte liegend und das Bild etwa kurz vor 1400 zu setzen sein dürfte.

Sehr merkwürdig ist ein anderes Bild ebenfalls in der Lorenzkirche, jetzt an der Sakristeiwand hängend und wieder eine Imhoffsche Stiftung, die Jungfrau mit dem nackten Kinde, fast

und Alterthum in N." geltend gemachten) vermeintlichen Zusammenhange mit Schonhover's Sculpturen auch die Rücksicht auf das später zu erwähnende, jetzt auf dem Hochaltar der Frauenkirche befindliche Bild, den sogenannten Tucherischen Altar, bestimmte. Man hielt nämlich damals für erwiesen, dass dies letzte Bild vom Jahre 1385 sei; da es aber augenscheinlich einer mehr entwickelten und realistischen Kunst angehörte, als der Imhoff'sche Altar, konnte man für diesen wohl auf eine, etwa 20 Jahre frühere Zeit schliessen. Allein jenes Datum von 1385 hatte v. Murr (Beschreibung von Nürnb. S. 330) blos aus einer Inschrift gefolgert, welche in der Karthäuserkirche, auf deren Hochaltare das Bild sich ehemals befand, hinter diesem Altare, aber oben am Fenster stand, dahin lautend: Marquardus Mendel fundavit hoc monasterium A. MCCCLXXXV. Diese Inschrift hatte also mit dem nicht von Mendel, sondern von der Familie Tucher gestifteten Altare nichts gemein, bewies für denselben nichts, und giebt mithin keinen Anhalt für die Datirung der anderen Nürnberger Bilder.

*) Sowohl Passavant (im Kunstbl. 1846) wie v. Rettberg sind bei dieser Annahme wohl nur durch die Angaben des Pfarrers Hilpert geleitet, welcher in der Voraussetzung, dass Kunz Imhoff († 1449) der Stifter sei, darauf die Wappen seiner drei ersten Frauen, namentlich auch der im Jahre 1418 mit ihm vermälten, nicht aber das der vierten, einer Volkammer, mit der er 1422 getraut wurde, darauf zu finden glaubt, wonach das Bild zwischen 1418 und 1422 entstanden sein müsste. Der ganze Beweis scheint höchst unzuverlässig; es steht vorläufig weder fest, dass dieser Kunz und nicht ein anderer Imhoff, der Stifter gewesen, noch dass er vier Frauen gehabt habe, indem, wie Herr v. Rettberg selbst bemerkt, der Nürnbergische Genealoge Biedermann nur von zwei Frauen weiss. Ueberdies erscheinen die vier Familienglieder auf dem Bilde so jung, dass man sie eher für Geschwister halten möchte, und endlich sind Schlüsse aus den Wappen bei den so oft vorkommenden Verschwägerungen dieser Patricierfamilien höchst unsicher.


Im Museum zu Berlin.

lebensgross, von kleinen Cherubinen umgeben, und von der in kleiner Dimension unten knienden Familie der Stifter verehrt. Die edle, fast etwas statuarische Haltung der Jungfrau, die Körperform des Kindes, die einfache Färbung und das Oval des Gesichtes geben einen stärkeren Anklang an italienische Kunst, als irgend ein anderes Bild in Nürnberg und weisen ihm eine isolirte Stellung an *).

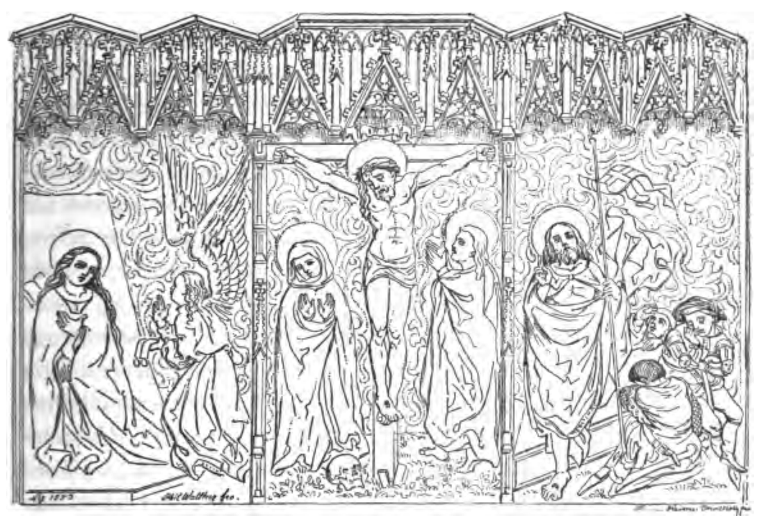
Dagegen sind vier zusammengehörige, aus einer abgebrochenen Nürnberger Kirche stammende Tafeln des Berliner Museums (zwei mit den fast lebensgrossen Figuren der Jungfrau und des h. Petrus Martyr, zwei kleinere mit den Gestalten der h. Elisabeth und Johannes des Täufers) dem Imhoffschen Altar nahe verwandt, nur von geringerer künstlerischer Hand. Das bräunliche Kolorit, die schlanke Körperbildung, die Gewandbehandlung in einfachen langen Linien, überhaupt das Bestreben nach Idealität ist ganz dasselbe und die Uebereinstimmung mancher Details, z. B. der Halsmuskeln auffallend. Aber es fehlt die Zartheit des unmittelbaren Gefühls und in dieser mehr handwerksmässigen Behandlung tritt uns der Gegensatz gegen die Kölner und der Mangel der Nürnberger Schule recht stark entgegen. Jene kann roher werden, diese behält eine technische Glätte, wird aber steif, fast an Holzplastik erinnernd.

*) Waagen S. 247. Nach Pfarrer Hilpert (v. Rettberg, Kunstblatt 1849, S. 14) soll es eine Gedächtnisstafel der 1449 verstorbenen Margaretha Imhoff und ihres in demselben Jahre verstorbenen Sohnes Anton sein. Die Tafel enthält aber nicht die bei solchen Stiftungen natürliche Inschrift, und werden wir es daher auch hier mit einer blossen Vermuthung zu thun haben.

Aehnlich in der Auffassung und Behandlung, aber bedeutend weicher und entwickelter ist die Gedächtnisstafel des Paulus Stromer, † 1406, Christus als der Leidende auf Wolken, von Engeln mit den Marterwerkzeugen und von Maria und Johannes, die unten knien, verehrt (Lorenzkirche, 5. Kap. rechts), und noch etwas weiter besonders in dem individuellen Charakter des knieenden Ehepaares eine Gedächtnisstafel im Chore daselbst, Christus im Grabe stehend von Maria und Johannes gehalten, welche nach dem Tode einer Frau Rymensuiderin im J. 1409 gestiftet sein soll*).

Nur bis in diese Zeit können wir die erste, etwa der Schule des Meisters Wilhelm entsprechende Generation verfolgen; alle anderen Bilder sind schon realistischer und zeigen ein ähnliches Bestreben nach weicheren Formen wie in Köln der Dombildmeister. Vor allem gilt dies von dem Altarwerk, das jetzt auf dem Hochaltare der Frauenkirche aufgestellt ist, und ursprünglich für den der Karthäuserkirche daselbst, aber gewiss nicht (wie man geglaubt hat) unmittelbar bei der Gründung derselben im Jahre 1385, sondern gewiss dreissig oder vierzig Jahre später gestiftet war. Die mittlere Tafel enthält in drei gleichgrossen Abtheilungen neben einander die Verkündigung, dann in der Mitte den Crucifixus zwischen Maria und Johannes, und endlich die Auferstehung; auf den Flügeln sieht man auf einer Seite die Geburt, auf der anderen die Apostel Petrus und Jacobus, alles auf gemusterten Goldgrunde. Die Anordnung hat noch nicht die Figurenfülle, wie in der Schule Meister Stephans von Köln, aber sie ist schon bewegter, künstlicher, realistischer. Statt der einfachen Symmetrie ist mehr ein pikanter Gegensatz erstrebt; so ist auf der Verkündigung und auf dem Mittelbilde Maria ganz in der Vorderansicht, die entsprechende Gestalt dort des Engels und hier des Johannes aber im Profil, und zwar bei beiden in verschiedener Wendung gezeigt; bei der Geburt hat der Maler an dem darüber fliegenden Engel den Versuch einer eigenthümlichen Verkürzung gemacht; die Kriegsknechte bei der Auferstehung sind phantastisch gekleidet und liegen in schwierigen

*) So wieder nach Pfarrer Hilpert bei v. Rettberg a. a. O.; eine Inschrift ist, so viel ich bemerkt habe, nicht daran.



Hauptaltar der Frauenkirche.

Stellungen. Endlich aber ist die Körperbildung eine ganz andere, die Gestalten sind nicht mehr schlank, sondern alle mehr ins Breite gehend, die der beiden Apostel sogar auffallend kurz, selbst der Christuskörper am Kreuze ist voll gebildet; die Gesichtsform, namentlich der Typus der Madonna, nähert sich mehr dem Kreise als dem Oval; die Falten sind überall weich gebrochen und die Gewänder, statt in langen sanften Linien den schlanken Körper durchfühlen zu lassen, sind so zusammengefasst, dass sie breite Massen bilden. Der Sinn für die Schönheit der Linie, der Ueberrest architektonisch statuarischer Strenge ist schwächer, das Gefühl für sinnliche Fülle und Anmuth stärker. Auch die Farbe ist in diesem Sinne behandelt, namentlich die Carnation bleicher, aber das Ganze ist sehr meisterlich durchgeführt und ansprechend, namentlich die Jungfrau sowohl neben dem Gekreuzigten als auf der Verkündigung sehr schön*).

*) Wenn Waagen in seinem 1843 geschriebenen und auf früheren Studien beruhenden Werke a. a. O. S. 258 das Datum von 1385 acceptirt, so ist das begreiflich, da er den Imhoff'schen Altar auf 1361 setzte; unverständlich dagegen ist es, wie Passavant (Kunstbl. 1846, S. 189) zugleich dies letzte augenscheinlich frühere Gemälde in das Jahr 1420 setzen, und doch für den Altar

Sehr nahe verwandt mit diesem Werke ist ein kleiner Altar mit Doppelflügeln in St. Sebald, am ersten Pfeiler vor der Löffelholzischen Kapelle, Stiftung der Hallerischen Familie. Bei vollständiger Oeffnung sieht man auf der mittleren Tafel Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, auf den Flügeln die h. Catharina und Barbara, alles auf Goldgrund, dann nach dem Schlusse dieser Flügel auf ihrer Rückseite Christus am Oelberge und auf den Nebenflügeln zwei heilige Bischöfe, diese unter einem Kleeblattbogen auf einfach blauen, ihr Mittelbild auf gleichem, aber mit goldnen Blättern gemustertem Grunde. Die Köpfe von rundlicher Form, fleissig und weich modellirt sind voller Empfindung, besonders Maria am Kreuze in der Tiefe ihres Schmerzes. Die beiden weiblichen Heiligen sind sehr schön, unter den männlichen der h. Erasmus ein sehr verständiges Portrait, aber die Gewänder fallen schwerer und weicher, die Figuren sind auch hier kurz und gedrängt, und an dem Christus am Oelberge fällt (wie schon an dem der Auferstehung des Tucherschen Altars in der Frauenkirche) die gemeine Gesichtsbildung auf*). Beide Bilder unterscheiden sich durch gemeinsame Eigenthümlichkeiten von allen andern, auch späteren, wohl aber wird von nun an die kurze Körperform und eine ähnliche mehr realistische Richtung allgemein herrschend. Aus der grossen Zahl von Gemälden dieser zweiten Generation, welche sich noch in den Nürnberger Kirchen finden, nenne ich eine Darstellung des Todes Mariä, in einer Kapelle des rechten Seitenschiffes der Lorenzkirche, weil sie etwas weicher und zarter gemalt ist und die Eigenthümlichkeit hat, dass die Jungfrau nicht auf dem Bette liegt, sondern vor demselben betend kniet, während der Heiland oben in der Glorie schon die kleine bräutlich geschmückte Seele hält**). Daran wird sich der Zeit nach reihen das Epitaphbild der Frau Walburg Prinsterin,

der Frauenkirche 1385 beibehalten kann. Auch v. Rettberg, im Kunstbl. 1849, giebt dieselben Daten und modificirt dies im „Kunstleben" S. 34 nur dahin, dass er diesen Altar in das Ende des vierzehnten Jahrhunderts verlegt. Hotho S. 476 hat die im Texte angenommene Meinung ausgesprochen.

*) Waagen S. 235, und Hotho 477.

**) Nach Hilpert bei v. Rettberg im Kunstbl. 1849, Gedächtnisstafel der Agnes Glockengiesserin.

† 1434, ziemlich hoch an einem der Rundpfeiler der Frauenkirche hängend; die Geburt Christi und in der Predella Christus im Grabe stehend mit knienden Gestalten der Familie der Verstorbenen und einiger Geistlichen. Die Farbe ist fein und gelblich, die Modellirung rund und weich, die Haltung der Köpfe, so weit die Höhe es zu beurtheilen erlaubt, ziemlich individuell, und die perspectivische Durchführung der Hütte zeigt eine im Vergleich mit der Kölner Schule rasch vorschreitende realistische Richtung *). Noch weiter geht diese in dem angeblich schon im Jahre 1406 gestifteten, aber gewiss erst viel später mit Gemälden versehenen **) Altare des h. Theocarus an einem der Chorpfeiler von St. Lorenz; inwendig sehr schönes Schnitzwerk, auf den Flügeln hier St. Petrus auf dem Wasser und die Transfiguration, dort das Abendmahl und die Auferstehung, alle auf Goldgrund, in bräunlicher Carnation, in der Gewandbehandlung noch mit Motiven der älteren Generation, dabei aber mit einer bis dahin noch nicht vorgekommenen dramatischen Lebendigkeit und naturalistischen Ausführlichkeit. So der Petrus, der auf den sehr dunkeln Meereswogen die Arme sehnsüchtig nach dem Herrn ausstreckt, so besonders die ganze Anordnung des Abendmahls, wo die sechs Rückenfiguren der am länglichen Tische sitzenden Apostel so gewendet sind, dass nur von einem uns das Gesicht ganz entgeht. Die Flügel des Untersatzes mit der Legende des h. Theocarus sind unzweifelhaft von anderer, jüngerer Hand.

Neben diesen schon sehr in das Einzelne und Dramatische eingehenden historischen Darstellungen verdienen einige einzelne

*) Waagen 250. Hotho 476.

**) Das Chronologische verdient noch nähere Untersuchung. Die Jahreszahl 1437 (nicht 1434 wie Passavant a. a. O., der zuerst darauf aufmerksam machte, sie las) steht auf der Rückseite des unteren Kastens, der in seinem Inneren die ungemein weich gemalte Gestalt des im Grabe liegenden h. Theocarus enthält, und bildet den Anfang einer längeren, jedoch durch die Breite des Pfeilers verdeckten Randinschrift, welche noch mehrere, nicht mehr völlig lesbare Jahreszahlen enthielt, möglicherweise von noch späterem Datum, die aber nur auf diesen unteren Kasten, dessen Malereien in der That im Naturalistischen noch weiter gehen, nicht auf die Gemälde des darauf ruhenden Altares zu beziehen sind, obgleich auch diese gewiss jünger sind als 1406. Waagen S. 247. Hotho 482.

Gestalten, so die der h. Servatius und Georg in der Lorenzkirche, und die der h. Dominicus und Bernhard an den Pfeilern der Frauenkirche Beachtung, weil sie die hiesige Schule von ihrer liebenswürdigen Seite zeigen, mit klarer Auffassung, wohlverstandener Gewandung und gesundem Ausdruck; der St. Georg in der Goldrüstung mit fast weiblicher Zierlichkeit des blonden Lockenkopfes hat selbst einen Anflug von der Poesie der Kölnischen Paradiesesbilder. Auch auf einem Bilde der Lorenzkirche (3. Kapelle rechts) wo auf Goldgrund die Heiligen Laurentius, Heinrich und Kunigunde vor dem leidenden Christus stehen, sind die Köpfe dieser Heiligen noch sehr lieblich, aber schon in den ziemlich steifen und scharf gebrochenen Gewandfalten und noch mehr in der harten und mit sichtbarem Anspruch ausgeführten Muskulatur des Christuskörpers tritt ein nüchterner Realismus stärker hervor. Gleichzeitig, wir dürfen annehmen um 1440 bis 1450, wählten die Besteller wohl noch allegorische Gegenstände, z. B. die auch sonst wohl vorkommende aber hier sehr weit ausgesponnene Allegorie des Sakramentes, wo Christus die Trauben in der Kelter tritt und der edle Saft der Kirche zufliesst, die durch den Papst auf den von den Thieren der Evangelisten *) gezogenen Wagen repräsentirt ist; aber die Ausführung ist roh, das Gefühl des Malers ist dabei nicht, wie bei jenen idyllischen Bildern betheiligt gewesen. Ueberhaupt können wir keine stylistischen Veränderungen wahrnehmen, bis der Einfluss der Eyckschen Schule etwa um die Mitte des Jahrhunderts (in dem grossen Altarbilde der Löffelholzischen Kapelle in der Sebaldskirche vom Jahre 1453 ist er erkennbar) genauere Naturstudien und eine andere Richtung erzeugte.

Ob sich der Einfluss der Nürnberger Schule schon in dieser Epoche weit über das Weichbild der Stadt hinaus erstreckte, ob andere Malerschulen von Bedeutung in Franken bestanden, wird

*) Waagen S. 246 — und wahrscheinlich nach ihm Hotho S. 482 — nennen irrig Boek und Schaaf als Zugthiere; es sind Löwe und Stier, während der Adler auf der Deichsel sitzt und der Engel daneben geht. Auch Bilder mit den Marialien in einer dem obenerwähnten Kölnischen Bilde ganz ähnlichen Weise kommen in Nürnberg wiederholt vor; so in der Lorenzkirche (erste Kapelle links) als Epitaphbild von 1462, und dann wieder noch ausführlicher in St. Sebald als Gedächtnisstafel des Ulrich Staak, † 1478.

kaum zu ermitteln sein. In Würzburg lebte um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ein Meister Arnold, der einen bedeutenden Ruf gehabt haben muss, weil er von zwei verschiedenen Stimmen genannt wird, von dem Dichter Egon von Bamberg zwar nur mit einem etwas barocken Scherze *), der aber doch voraussetzt, dass der Name des Meisters weithin bekannt sei, dann aber auch von einem sehr ernsthaften Manne, dem Protonotar Magister Michael de Leone, welcher ihn in seiner Chronik vom J. 1354 als einen meisterlichen Maler (magistralis depictor) rühmt, der für ihn im Neumünster zu Würzburg meisterlich, fein und sehr kostbar (magistraliter, subtiliter et valde preciose) gemalt habe. Allein nichts ist uns von den Malereien dieses Meisters geblieben. Auch ein Meister Johann von Bamberg, der aber Bürger zu Oppenheim geworden war, scheint ein bedeutender Maler gewesen zu sein, da er im Jahre 1382 von dem Domstifte zu Frankfurt am Main für mehrere Bildtafeln die beträchtliche Summe von 800 Gulden ausgezahlt erhielt **), allein auch diese Tafeln sind nicht mehr bekannt, und das einzige Werk der Malerei dieser Epoche in Frankfurt, nämlich die allerdings umfassenden, aber steif und handwerklich ausgeführten 24 Wandgemälde aus dem Leben des h. Bartholomäus im Chore des Doms und mit der Jahreszahl 1427 scheinen eher nach Köln als nach Nürnberg hinzuweisen.

In Schwaben lassen sich zwar mehr oder weniger bedeutende Malereien dieser Epoche, aber nicht mit dem Zusammenhange einer ausgebildeten Schule nachweisen. Selbst in Ulm und Augsburg, den nachherigen Hauptsitzen der schwäbischen Kunst, aus denen schon in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgezeichnete Meister hervorgingen, scheint sie jetzt noch kei-

*) Er sagt nämlich (nach Mone, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit II, 315, vergl. Passavant im Kunstblatte 1841, S. 367) in seiner ungedruckten „Minneburg", er wolle wohl, dass Meister Arnold, der Maler von Würzburg, bei der Heldin des Gedichts in Kundschaft wäre, dann würde er nie mehr Brasilienfarbe zu kaufen brauchen, da einmaliges Anlegen seines Pinsels an ihren rothen Mund ihm Farbe auf ein Jahr schaffen werde. Die Chronikenstelle des Michael de Leone in Böhmer, Fontes hist. germ. I, S. 451.

**) Die ausführliche Quittungsurkunde mitgetheilt von Passavant, Kunstreise S. 410.

nen höheren Aufschwung genommen zu haben. Zwar hat man aus Urkunden beider Städte die Existenz von Malern nachgewiesen *), allein diese Namen lassen nichts über ihren künstlerischen Werth ersehen, und die Ueberreste aus dieser Epoche sind in beiden höchst gering. In Ulm ausser den schon erwähnten Fresken des Ehinger Hofes nur einige neuerlich von der Tünche nicht ohne grosse Verletzungen befreite Wandgemälde im Münster; im linken Seitenschiffe eine Grablegung von sehr edler, stylvoller Zeichnung, aber dafür dass sie nach der Geschichte des Baues wohl erst um 1400 entstanden sein kann, noch alterthümlich; im Anfange des rechten Seitenschiffes die Geschichte der heiligen Katharina, ziemlich roh und handwerksmässig behandelt. In Augsburg nur ein Tafelbild im westlichen Chore des Domes mit der Jahreszahl 1439, ein administrirender Bischof, dem Christus erscheint, aber hart, eckig und ohne entschiedenen Charakter.

Indessen finden sich an andern Stellen in Schwaben wichtige Ueberreste, welche möglicherweise von Meistern aus jenen Hauptorten herstammen können. Die ältesten, vielleicht vom Anfange der Epoche, scheinen die leider gleich nach ihrer Aufdeckung restaurirten Wandgemälde einer alten Kapelle der Hauptkirche zu Reutlingen zu sein, die Kreuzigung und die Geschichte der h. Katharina darstellend, von schwunghafter Zeichnung und leichter Färbung, mit geringem Ausdruck, aber mit Gefühl für Schönheit der Linie **). Ein Wandgemälde in der Sakristei des Doms zu Constanz, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, trägt zwar eine Jahreszahl, die wenn sie auch nicht ganz deutlich ist, doch wohl 1348 gelesen werden muss; auch scheint die Biegung der Körper, der Schwung der sorgfältig modellirten Falten, die Art der Behandlung und des Ausdrucks dem Styl dieser Zeit, namentlich etwa dem der Apostelstatuen des Kölner Doms, zu entsprechen ***). Wichtiger sind

*) In den bekannten Werken von Paul von Stetten und von Weyermann.

**) Der einsichtige Berichterstatter im Kunstblatt 1846, S. 200 glaubt sie noch mit den Miniaturen des Minnesängercodex in Stuttgart (s. oben V, 642) vergleichen zu dürfen.

***) Schreiber, Denkm. der Bauk. am Oberrhein I, S. 9, giebt geradezu die

die Malereien in der St. Veitskirche zu **Mühlhausen** am Neckar, zunächst schon dadurch, dass sie zwei verschiedenen Schulen angehören. Das Kirchlein wurde, wie die Inschrift über der Thür erzählt, im Jahre 1380 von einem Ritter Reinhard von Mühlhausen, der Bürger von Prag geworden war und daselbst wohnte, gestiftet, und augenscheinlich hat er ein darin befindliches Altargemälde mit den Gestalten der Heiligen Veit, Wenzel und Sigismund, also lauter in Böhmen besonders verehrter Heiliger, und auf der Aussenseite neben evangelischen Geschichten mit dem Bildnisse des Stifters, von seinem Wohnorte hergeschickt; denn es hat völlig die Züge der Prager Schule, die bräunliche Farbe, die schweren Gesichtsformen und die spärlichen Falten. Dagegen sind die reichhaltigen Wandgemälde, welche Schiff und Chor vollständig mit biblischen und legendarischen Geschichten füllen, ganz andern Styles, mehr den Werken der früheren Kölner Schule entsprechend, und also ohne Zweifel von einheimischen schwäbischen Künstlern gemalt. Sie sind mit kräftigem Pinsel rasch ausgeführt, ohne besonderes Kunstverdienst und grosse Tiefe, aber doch nicht ohne einzelne, wirklich schöne Gestalten und überall mit religiöser Innigkeit *). Demnächst sind die in der alten Stiftskapelle des ehemaligen Klosters **Kirchheim** im Ries (in der Nähe von Nördlingen) vor einigen Jahren aufgedeckten Wandgemälde evangelischer Hergänge und einzelner Heiligen zu nennen, weil sie die Jahreszahl 1398 tragen, indessen fehlt es an näheren Nachrichten über ihre stylistische Beschaffenheit **). Schon vom Jahre 1424 sind dann zwei Wandgemälde in der Klosterkirche von Maulbronn, wie die ausführliche Inschrift ergiebt nicht von einem zünftigen Maler, son-

Zahl 1348; Waagen, im Kunstblatt 1848, S. 246, las 1311 und dahinter eine VIII, welche er auf die Tage des Monats beziehen zu müssen glaubte. Wahrscheinlich wird indessen die Schrift MCCCXLVIII lauten und nur der untere Strich des L wie so oft undeutlich geworden sein. — Wandmalereien aus dieser Zeit sollen sich auch in der Barfüsserkirche zu Lindau befinden.

*) Grüneisen im Kunstblatt 1840, Nro. 96. Kugler, Geschichte der Malerei I, 200 und 223. Passavant a. a. O. S. 207. Waagen, Deutschland, II, 226.

**) Vergl. den Bericht im Kunstblatt 1847, Nro. 4.

dern von einem Laienbruder, dem Cistercienser Ulrich*) ausgeführt. Die lebensgrossen Figuren sind gut modellirt, der Ausdruck der Jungfrau und des Kindes ist lieblich, der Kopf des Bischofs ziemlich individuell, aber die Haltung befangener und steifer, die technische Vollendung und der poetische Reiz geringer als auf den gleichzeitigen Bildern der Kölner Schule. Bald darauf scheint dann aber die Kunst auch hier einen höheren Aufschwung genommen zu haben, wenigstens finden wir nun einen Meister, welcher in den Zügen weicher Anmuth, Milde und Innigkeit mit den guten Meistern der späteren Kölner Schule wetteifert, und zugleich doch manche Eigenthümlichkeiten, eine andere Farbenmischung, und besonders auch ein entwickelteres Streben nach Naturwahrheit zeigt, welches schon auf die Richtung der späteren schwäbischen Schule hinweist und es begreiflich macht, dass die Eyck'sche Schule gerade hier bald darauf so eifrige und glückliche Nachfolger fand. Die Gemälde, in welchen wir ihn kennen lernen, Scenen aus dem Leben der h. Magdalena darstellend, bilden in der Kirche zu Tiefenbronn, zwischen Calwe und Pforzheim, die Flügel eines Schnitzaltars, und der Maler nennt sich darauf als Lucas Moser, Maler von Weil, mit der Jahreszahl 1431. Es scheint nach dieser Inschrift, dass das benachbarte Reichsstädtchen Weil nicht blos seine Heimath, sondern auch sein Wohnort war, indessen ist es doch möglich, dass er seine Schule, wie man vermuthet, in Ulm gemacht hat. Bemerkenswerth ist endlich, dass er der ausführlichen Inschrift auch noch ein Sprüchlein mit einer wehmüthigen Klage über die Vernachlässigung der Kunst hinzufügt, welche, da sie im Ganzen wenigstens gewiss ungegründet und das Ansehen der Kunst im Steigen war, nur das wachsende Selbstgefühl der Künstler beweist, das hier also sehr viel stärker war wie in der Kölner Schule, wo sie nicht einmal ihren Namen zu nennen liebten**).

*) Vergl. Grüneisen im Kunstblatt 1840 a. a. O., und Hotho a. a. O. S. 458. Der Maler Ulrich wird in der Inschrift ausdrücklich conversus, Laienbruder, genannt; die Vermuthung seiner Identität mit einem Meister Ulrich, der 1399 in einer Urkunde in Ulm vorkommt, lässt sich daher nicht aufrecht erhalten.

**) Waagen II, 234. Grüneisen und Hotho a. a. O. — Die Inschriften

In den übrigen Gegenden Deutschlands finden wir wohl vereinzelte grössere oder kleinere Werke der Malerei, aber nirgends die Spur einer eigenthümlichen Kunstentwickelung. In Bayern sind, so viel mir bekannt, nicht einmal zuverlässige Ueberreste aus dieser Epoche gefunden, auch in Oesterreich ist gerade sie sehr arm, während sowohl aus früherer Zeit als aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Bedeutendes erhalten ist*). Nur ein höchst umfassendes Werk der Wandmalerei vom Ende des vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts ist hier zu nennen, und zwar tief im Süden nahe an der italienischen Sprachgränze, im Dome zu Gurk in Kärnten, aber leider liegen uns wohl mehrere Beschreibungen, aber weder Abbildungen noch zuverlässige Urtheile über das Stylistische vor**). Einzelne dieser Bilder tragen einen auffallend alterthümlichen, an frühere Miniaturen erinnernden Charakter, so dass wir es möglicherweise mit der Arbeit eines alleinstehenden, vielleicht mönchischen Künstlers zu thun haben.

Ein noch umfassenderes, aber auch ebenso isolirtes Werk der Wandmalerei finden wir in einer anderen östlichen Provinz, in Pommern. In der Marienkirche zu Colberg ist nämlich das ganze Gewölbe des geräumigen Mittelschiffes und zwar in jedem Gewölbfelde mit mehreren Bildern bedeckt, symbolisch verwandte Hergänge des alten und neuen Testaments mit dazwischen zur Raumausfüllung eingeschobenen singenden und musicirenden Engeln, im Ganzen 32 grössere und 40 kleinere Bilder. Der künstlerische Werth scheint nicht bedeutend, die Technik ist noch die alterthümliche einfacher kolorirter Zeichnung, die Auffassung ist trocken und ohne tiefere Empfindung, das

lauten: Lucas Moser Maler von Wil Maister des werx. bitt gott vir in — und auf der andern Seite: Schrie kunst schrie und klag dich ser din begert jecz Niemen mer. so. o. we. 1431.

*) Vergl. als Belag dieser Negative: Sighart, die Erzdiöcese München-Freising, und den Aufsatz über Malerei und Bildhauerei des Mittelalters in Oesterreich in den Mitth. der k. k. C. C. II, 309.

**) Das Verdienst der Entdeckung hat v. Quast, welcher in Otto's Grundzügen der Archäologie 1855, S. 69 die erste Beschreibung gab. Ausführlicher demnächst Schellander in den Mitth. der k. k. Central-Comm. II, S. 289, und Haas in den mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserst. II, S. 163.

Nackte ziemlich unförmlich, nur jene Engel haben zum Theil lebendigere und ansprechendere Züge. Da sich sonst in Pommern kaum noch vereinzelte Spuren von Wandmalereien finden, wird man annehmen müssen, dass dies kolossale Werk von Fremden ausgeführt ist, deren Ursprung wir freilich dahin gestellt lassen müssen*).

Dagegen sind Altäre mit Schnitzwerk im Inneren der Schreine und mit Flügelgemälden in dieser Provinz, besonders in dem westlichen Theile derselben, in ziemlich grosser Zahl erhalten, an denen die Malereien zwar nur handwerklich und untergeordnet, die Reliefs aber zum Theil von ausgezeichneter, in keiner anderen Gegend übertroffenen Schönheit sind**).

Der schönste dieser Altäre befindet sich in Tribsees, einer kleinen Stadt in Neuvorpommern, und enthält die in dieser Epoche nicht ganz selten vorkommende Darstellung der Kirche, als Verwalterin des Sakramentes unter dem Bilde der Mühle, und zwar mit sehr ausführlichen, keineswegs glücklich gewählten Details. Ganz oben Gott Vater zwischen Sonne und Mond, neben ihm auf der einen Seite Adam und Eva vor dem geöffneten Höllenrachen, auf der anderen die Verkündigung; dann zunächst darunter die Evangelisten (d. h. geflügelte menschliche Gestalten mit den Köpfen ihrer Symbole), welche aus den in der Gestalt von Säcken dargestellten Evangelien den Inhalt vermöge eines Spruchbandes in den Trichter einer Mühle schütten, welcher von beiden Seiten her die Apostel das Wasser aus zwölf Bächen mit geöffneten Schleusen zuführen, und aus der demnächst in der untersten Reihe das Christkind hervorgeht und von den vier Kirchenvätern im Kelche aufgefangen wird, neben welchen dann wieder auf beiden Seiten die Austheilung des Abendmahls erfolgt, hier des Kelches an die Geistlichen, dort der Hostie an Laien, beide durch Repräsentanten aller Grade vertreten. Es ist also ein Gedanke nicht jener grossartigen, welt-

*) Kugler (Pommersche Kunstgeschichte, kl. Schr. I, 790), dem wir die Beschreibung verdanken, äussert sich nicht über den Schulcharakter.

**) Kugler a. a. O. S. 792 ff. — Andere von Kugler übersehene Altäre dieser Art in Neuvorpommern und Rügen sind im D. Kunstblatt 1855, S. 55 beschrieben.

umfassenden Symbolik der vorigen Epoche, sondern eine spitzfindige Allegorie, welche das Privilegium der Geistlichkeit anschaulich machen soll. Aber der Künstler hat so viel Geist und Schönheit hierin verwoben, dass er uns alles Anstössige vergessen macht. Das Ganze ist in flachem, zartem Relief mit der klaren edlen Linienführung des idealen Styls, dabei aber sind die Einzelheiten durchaus schon mit feinstem Gefühle und mit bewusster Charakteristik ausgebildet. Das Christkind ist von bewundernswerther Schönheit, die Apostel sind würdige Gestalten, die Kirchenväter wahre Kirchenfürsten in zugleich demuthsvoller und doch vornehmer Haltung, die das Abendmahl empfangenden Geistlichen und Laien mit höchst individuellen Verschiedenheiten lebenswahr und interessant dargestellt, und alle dabei mit dem Ausdrucke liebenswürdiger Innigkeit. Auch die Farbe ist mit einer bei Werken dieser Art ungewöhnlichen Feinheit abgestuft und trägt wesentlich zu dem günstigen Eindrucke bei*). Dass diese Vorzüge nicht unveräusserliches Eigenthum der Schule waren, zeigen schon die Aussenflügel, auf welchen acht Momente der Passionsgeschichte ohne Zweifel gleichzeitig und auch im Wesentlichen mit verwandten Motiven, aber viel roher und handwerksmässiger gebildet sind. Aber ebensowenig ist die Schönheit des Mittelschreines völlig vereinzelt, da mehrere andere Werke von ähnlicher Bedeutung und wie dieses noch im Style des vierzehnten Jahrhunderts in dieser Gegend vorkommen. Ein Beweis, wie sehr diese Technik hier beliebt war, und zugleich ein in seiner Art einziges Monument ist das in der Kirche zu Kenz bei Barth noch bewahrte Grabbild des im Jahre 1405 verstorbenen Herzogs Barnim VI. von Barth, welches in Eichenholz geschnitzt und wie gewöhnlich auf einem Kreidegrunde vollständig bemalt die Gestalt in Lebensgrösse in reicher fürstlicher Tracht der Zeit und mit anscheinender Portraitähnlichkeit zeigt**).

*) Die vortreffliche Herstellung des Werkes durch die Gebrüder Holbein (Bildhauer und Maler) zu Berlin gab zugleich den hiesigen Kunstfreunden die erwünschte Gelegenheit, es kennen zu lernen.

**) Vergl. Näheres nach der Beschreibung Barthold's in seiner Geschichte von Pommern und Rügen in dem angeführten Aufsatze im Deutschen Kunstbl. 1855, S. 56.

Auch in der Mark Brandenburg haben die wenigen noch dem vierzehnten oder der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehörigen Altäre, wie die in der Kirche zu Werben und der in der Petrikirche zu Stendal, sehr gut ausgeführtes Schnitzwerk, der letzte jedoch mit Flügelbildern, welche im Schwunge der Linien sehr an Kölnische Schule erinnern. Ueberhaupt finden wir den Einfluss dieser mächtigen Schule je mehr wir nach Westen vorschreiten, zunehmend. In Mecklenburg erkennen wir ihn an einem Bilde in der Klosterkirche zu Doberan, welches denselben Gegenstand wie der Altar von Tribsees, jedoch in etwas vereinfachter Darstellung enthält und, wie man aus der Lebensdauer der darauf dargestellten Donatare schliesst, in den Jahren 1412 bis 1434 gemalt sein muss*). Noch stärker ist er auf den gewaltigen Flügelbildern, welche aus der Klosterkirche St. Michaelis zu Lüneburg in das Königliche Museum zu Hannover gelangt sind, und in 36 Tafelbildern auf Goldgrund die Geschichte Christi und der Jungfrau, auf den Aussenseiten aber die eherne Schlange und die Kreuzigung darstellen**). Die zarte Farbe, der leichte Schwung der Linie und die Motive lassen auf einen mittel- oder unmittelbaren Schüler des Meisters Wilhelm schliessen, der, da eine Versendung bei den gewaltigen Dimensionen nicht wahrscheinlich ist, hier gearbeitet haben muss. Einige andere Werke im Lüneburgischen sind älter und lehnen sich unmittelbarer an die Tradition der Miniaturen an. Dies gilt schon von den grossen Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhusen***). Sie geben an den Wänden oberhalb der Chorstühle zuerst Legenden, wahrscheinlich die Entstehung des Klosters, dann in architektonischer Einrahmung alttestamentarische Hergänge, von der Schöpfung an, endlich an den Gewölben die Geschichte Christi. Die Ausführung, handwerklich aber im Miniaturenstyl,

*) Lübke im D. Kunstbl. 1852, S. 316, mit Bezugnahme auf Lisch, Jahrbuch IX, 424 rücksichts der Persönlichkeit und Lebenszeit der Stifter.

**) Der Altar, zu welchem diese Flügelbilder gehörten, hatte wegen der reichen Reliquienbehälter, die er verschloss, den Namen der goldnen Tafel.

***) Abbildungen und Nachrichten in Mithof's Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, 2. Abth. Vergl. D. Kunstbl. 1853, S. 299. Die Gemälde haben übrigens 1488 eine Restauration erhalten, welche ihre Beurtheilung erschwert.

kann vielleicht schon bald nach der Erbauung dieses Theils der Kirche erfolgt sein. Interessanter sind die Teppiche, welche in Wienhusen und in anderen Klöstern dieser Gegend noch Zeugniss von dem Fleisse der Nonnen, aber auch von ihrem freien Sinne ablegen. Unter denen von Wienhusen enthält der älteste und grösseste die Geschichte Tristans mit niederdeutscher Schrift und nach einem sehr guten Vorbilde aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, so dass selbst in dieser hemmenden Technik die naive Anmuth, der leichte andeutende Styl und der Fluss der Linie noch sehr anziehend erscheinen. Aehnliches ist von zwei anderen Teppichen zu rühmen, von denen der eine zwar einen frommen Gegenstand, die Geschichte des h. Thomas, der andere aber eine Jagd und zwar mit sehr heiteren niederdeutschen Sprüchen darstellt*).

In Hessen treffen wir wieder Spuren des Kölnischen Einflusses auf einem, an sich nicht sehr bedeutenden Altarbilde mit evangelischen Geschichten auf Goldgrund in Friedberg. Noch deutlicher aber erscheint dieser Einfluss auf dem grossen Altarwerke, welches aus der Paulinerkirche in den Besitz der Bibliothek zu Göttingen übergegangen, obgleich dasselbe zufolge seiner Inschrift im Jahre 1424 von einem Mönch, Bruder Heinrich aus dem benachbarten Oertchen Duderstadt, gemalt ist. Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf violettem, goldgestirntem Grunde vier symbolische, auf den Marienkultus bezügliche Darstellungen; dann bei erster Oeffnung die zwölf Apostel, fast lebensgross, unter Baldachinen auf Goldgrund, würdige, zum Theil selbst grossartige Gestalten von bestem Kölnischen Typus; endlich nach Oeffnung der Innenflügel die Kreuzigung mit achtzehn kleinen Passionsscenen, ebenfalls auf Goldgrund, jedoch in Composition und Zeichnung ungeschickter und mangelhafter als jene statuarischen Gestalten **). Vielleicht verdanken diese ihren

*) Z. B. Desse materie in desseme topede de is von cuner jacht. In deme walde lopt dat wild. We dat wil van, de mout snelle hunde han. — Andere solche Teppiche, zum Theil mit Romanenscenen und aus dem fünfzehnten Jahrhundert, sind im Kloster Ebsdorf bei Uelzen. Vergl. wegen eines Teppiches im Kloster Lüne Band IV, 1. Abth. S. 342.

**) Kugler's auf eigener Anschauung beruhende Angaben in der Gesch.

Vorzug der Nachbildung unmittelbar Kölnischer Vorbilder, vielleicht nur dem Umstande, dass das Talent ihres Urhebers nur für einzelne Gestalten, nicht für historische Compositionen ausreichte.

Reich an Ueberresten aus dieser Epoche ist Erfurt, meistens freilich an plastischen, doch haben sich auch einige Werke der Malerei erhalten, welche wiederum die Annäherung an Kölnische Schule, aber doch mit localen Eigenthümlichkeiten beweisen. Das bedeutendste unter ihnen sind die Gemälde eines neu hergestellten Altars der Augustinerkirche (sogenannten Reglerkirche), vier Tafeln, jede mit drei Heiligen, alle auf Goldgrund zwischen Sandsteinsäulchen und unter einer Gallerie, in welcher Halbfiguren von Propheten und Engeln angebracht sind. Die leichte Pinselführung, der Farbenschmelz und der bald lächelnde, bald sehnsüchtige Ausdruck der Gestalten erinnern an Meister Stephan, die Zeichnung der schlanken, schmalschulterigen Körper mit zu kurzen Armen und zu langen Händen und der schöne Faltenwurf an die Schule Meister Wilhelm's, während doch ein eigenthümlicher Reiz ungeachtet der technischen Unvollkommenheiten anzieht *). Auch der Hauptaltar der Barfüsserkirche, in der Mitte Schnitzwerk der Krönung Mariä nebst einer Darstellung aus dem Leben Christi, auf den Flügeln die gemalten Apostel, trägt Kölnische Züge, wenn auch ohne die Vorzüge des ersterwähnten Bildes.

Auch in Halberstadt zeigen sich Spuren des Kölnischen Einflusses; eine Tafel mit der Jungfrau zwischen männlichen und weiblichen Heiligen im Dome erinnert an Meister Wilhelm **). Bedeutender sind einige, freilich zum Theil nur in schwachen Ueberresten erhaltene Wandgemälde dieser Epoche in der (we-

der Malerei I, 257. Seine Annahme, dass der am Fusse des Kreuzes neben dem Guardian kniende Mönch mit dem in bescheidener Abkürzung geschriebenen Namen: Frater Hs. Dudstadens. den Maler darstelle, ist unzweifelhaft richtig, und eine nähere Beschreibung der anscheinend ungewöhnlichen symbolischen Bilder der Aussenseite wünschenswerth.

*) Bei meiner Anwesenheit war diese Kirche in der Herstellung und das Bild unsichtbar; auch Kugler (kl. Schr. II, 28) scheint nur das spätere Altarwerk Wohlgemuth'scher Schule gesehen zu haben, so dass Hotho a. a. O. S. 443 meine Quelle ist.

**) Förster, Denkmale der Bildnerei, Band V.

gen ihrer älteren Malereien schon früher erwähnten) Liebfrauenkirche; so besonders eine Darstellung des Todes der Maria im Kreuzschiffe, über dem Eingange der sogenannten Capella sub claustro, und ferner die Gewölbmalerei in der ehemaligen Barbarakapelle, Gott Vater im päpstlichen Ornate und die Jungfrau von Heiligen und Engeln umgeben, unter denen einige wiederum überaus lieblich sind. Diese letzten stammen wahrscheinlich aus der Stiftung eines Domherrn von Mahrenholz vom Jahre 1435, so dass wir also auch hier um diese Zeit einen Meister antreffen, der, ausgehend von der Tendenz der Kölner Schule, nun seine eigenen Wege versucht.

Ungefähr dasselbe Resultat wie die Betrachtung der grösseren Gemälde, geben auch die Miniaturen, von denen ich ausser den bereits oben erwähnten nur noch einige der datirten oder wichtigeren zusammenstellen will. Die ältesten der Zeit nach finden sich in einem für den Erzbischof Balduin von Trier, dem Bruder Kaiser Heinrich's VII. angelegten Copialbuche, d. i. einer Sammlung von Abschriften wichtiger Urkunden, mit eingebunden*), und enthalten, wie die Inschriften ergeben, die Hauptmomente aus dem Leben dieses Kirchenfürsten, unter anderen auch den unglücklichen Heereszug nach Italien, auf welchem er seinen kaiserlichen Bruder begleitete. Sie zeigen durch ihre Anordnung die Absicht, die Macht des Erzbischofes und selbst den Glanz seines Hofhaltes zu versinnlichen, und bildeten wahrscheinlich die Skizzen zu Wandgemälden desselben Inhaltes, welche er nach einer Chronikennachricht in seinem Palaste zu Trier ausführen zu lassen beabsichtigte**). Daraus würde sich erklären lassen, dass sie selbst nur leicht angetuscht und selbst ziemlich roh gezeichnet sind, allein auch ihre Compositionen sind steif und geistlos, und stehen den Wandmalereien von Ramersdorf, denen sie etwa gleichzeitig sein werden, bedeutend

*) Im Provinzialarchiv in Coblenz bewahrt; vergl. Kugler kl. Schr. II, 345 und Passavant im Kunstbl. 1846, Nro. 41. — Ein Facsimile der Zeichnungen ist unter dem Titel: Gesta Balduini herausgegeben.

**) Ob es geschehen, lässt die Chronikenstelle (bei Pez, Script. I, 909) zweifelhaft.

nach. Sorgfältiger ausgearbeitet sind dann die Miniaturen in einer Handschrift des Wilhelm von Oranse, welche, jetzt in der Bibliothek zu Cassel befindlich, laut Inschrift auf Befehl des Landgrafen Heinrich im Jahre 1334 geschrieben und von ihm so werth gehalten wurde, dass er ihre Entfernung von seinem Hoflager und ihre Veräusserung seinen Erben untersagte. Es sind colorirte Federzeichnungen auf theils goldenen, theils schachbrett- oder tapetenartigen Hintergründen, zwar nicht ohne liebenswürdige Naivetät, aber doch noch nicht mit dem freien Zuge der Linie, den schon die Bilder im Kölner Domchore haben, und besonders im Ausdruck der Empfindung noch mit der steifen Zierlichkeit, welche am Ende des dreizehnten Jahrhunderts an die Stelle der früheren Derbheit trat *). Später, gegen das Ende des Jahrhunderts, finden wir überall Anklänge an die uns bekannten Typen der Kölner Schule. So, ausser dem bereits obenerwähnten, in Westphalen gemalten Codex der Weltchronik des Rudolph von Hohenems von 1383, in der wahrscheinlich etwas jüngeren lateinischen Bibel in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart, wo die phantastischen Gestalten auf dem Rankenwerk der Blattseiten mit ihrem wirklich geistreichen Humor an die freilich viel älteren ähnlichen Figuren der obenerwähnten Fresken des Kölner Domchores, die Figürchen in den Initialen aber mit ihren rundlichen Köpfen und dem weichen Fall der Gewänder an die Schule Meister Wilhelm's erinnern **). In einem, den Psalter und andere biblische Bücher in deutscher Sprache enthaltenden Codex der Bibliothek zu Heidelberg, der schon aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts und aus Oberdeutschland stammt, erkennt man den Einfluss der Kölner Schule nicht blos in der Zeichnung und in den Motiven, sondern auch in dem Aufsetzen weisser Lichter. Endlich giebt dann ein kleines niederdeutsches, aus der Diöcese Hildesheim stammendes Gebetbuch, jetzt im Besitze des königlichen Museums zu Berlin, eine nähere Bestimmung der Zeit und des Umfanges dieses Einflusses. Es muss nämlich, wie eine darin befindliche Inschrift ergiebt, im zweiten

*) Kugler kl. Schr. I, 53, mit zwei Zeichnungen.

**) Kugler kl. Schr. I, 63.



Gebetbuch aus Hildesheim.

Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein *), zeigt aber in seinen meistens einzelnen, auf Tapetengrund und ohne Federzeichnung ganz mit dem Pinsel ausgeführten Figür-

*) Die sehr ausführliche Inschrift, von derselben Hand in den Text geschrieben, bezieht sich auf den Psalter des h. Augustinus und referirt, dass Bischof Gerhard von Hildesheim „unse geystlike Vater", und auch ein anderer Bischof, der Weihbischof „unseres Herrn von Hildesheim", Herr Hilmar von Saldern, den frommen Lesern dieses Psalters einen vierzigtägigen Ablass zugesagt habe. Dieser Hilmar von Saldern wird (nach gütiger Mittheilung des Herrn Dr. Kratz, bekanntlich genauen Kenners Hildesheimischer Urkunden) zuerst im Jahre 1410 genannt, nachdem Bischof Gerhard bereits 1398 gestorben war. Wahrscheinlich ist daher der Codex nach 1410, jedoch so nahe daran gefertigt, dass der Verfasser der Notiz und die Mehrzahl seiner Zeitgenossen den Bischof Gerhard noch gekannt und als ihren geistlichen Vater im Andenken hatten. — Die beigefügte Abbildung ist in der Grösse des Originals.

chen, die Richtung auf das Weiche, Anmuthige, Zarte entschiedener und einseitiger als die gleichzeitigen Kölnischen Werke.

Es bleibt uns unter den Zweigen malerischer Technik nur noch die Glasmalerei zu betrachten, welche gerade in dieser Epoche in Deutschland erst recht zu ihrer Blüthe kam und eifrigst gepflegt wurde. Sie ist die natürliche Begleiterin der reichen gothischen Architektur, theilte ihre Schicksale und also auch die Gunst, welche diese jetzt erfuhr; es war als ob man in Deutschland die Lauheit, mit welcher man beide in der vorigen Epoche aufgenommen hatte, durch gesteigerte Vorliebe gut machen wollte. Daher sind denn auch ungeachtet aller Zerstörungen Glasgemälde dieser Epoche noch jetzt ziemlich zahlreich. Am Rhein sind vor Allem die prachtvollen Fenster des Kölner Domchores zu nennen, welche in ihrer dunkeln Farbengluth den architektonischen Zweck auf das schönste erfüllen, aber eben deshalb auf eine durchbildete Zeichnung geringere Ansprüche machen; dann die sehr ausgezeichneten, etwa der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehörigen der Katharinenkirche zu Oppenheim, und die des Strasburger sowie des Freiburger Münsters. Edelsten Styles sind dann die der Klosterkirche zu Königsfelden in der Schweiz, welche bekanntlich nach dem schmachvollen Tode Kaiser Albrecht's von seiner Schwester, der Königin Anna, gestiftet, im Jahre 1320 schon vollendet war und wahrscheinlich auch um diese Zeit ihre Glasgemälde erhalten hat. Sie sind also denen des Kölner Domes gleichzeitig, aber von grösserer und feinerer Zeichnung der Figuren. Auch in der Kirche zu Freiburg im Uechtlande sind ähnlich bedeutende Glasmalereien. In Schwaben enthält der Dom zu Augsburg *) neben früheren auch Glasmalereien sowohl vom Anfange als vom Ende dieser Epoche. Auch der Regensburger Dom besitzt noch prachtvolle Glasgemälde, und in der Sebaldskirche zu Nürnberg wird das Tuche-

*) Abbildungen in Farbendruck aus Köln und Oppenheim in den Prachtwerken von Boisserée und Müller, kleinere und farblose in den früher angeführten architektonischen Werken über die betreffenden Kirchen. Vergl. Kugler kl. Schr. II, 323 über rheinische Glasmalerei, und III, 758 über Augsburg. — Vortreffliche Zeichnungen der schweizerischen Glasmalereien im Museum der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich.

rische nebst zwei anderen Fenstern dem vierzehnten Jahrhundert zugeschrieben. In Oesterreich zieren den Kreuzgang von Klosterneuburg vortreffliche Glasgemälde *), welche von 1279 bis 1335 ausgeführt, alt- und neutestamentarische Geschichten in reiner, strenger und schöner Zeichnung darstellen. Auch die Kirche zu Strassengel in Ober-Steiermark enthält bedeutende Glasgemälde **), jedoch schon aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, mit grösseren Dimensionen der Figuren und grösserer Rücksicht auf malerische Behandlung, worüber denn jene ruhige harmonische Farbenwirkung der älteren Fenstermalerei schon hier eingebüsst ist. Näher auf das Einzelne dieser Gemälde einzugehen, würde keinen Zweck haben; für den Ausdruck geistigen, individuellen Lebens war die Technik denn doch nicht geeignet, und selbst für unseren historischen Zweck gewährt sie wenig, da sie in Beziehung auf Formbildung und Zeichnung sich den höheren Gattungen nur in so beschränkter und allgemeiner Weise anschliesst, dass die Schulunterschiede, die wir dort wahrnehmen, fast verschwinden. Ja, die Fortschritte der Kunst und des Naturgefühls, an denen sie in dieser Weise Antheil nahm, waren für sie zweideutige Geschenke; sie fing an, ihre Gestalten grösser und in statuarischer Haltung zu zeichnen, und den übrigen Raum der Glaswand durch hoch hinauf gethürmte Architektur zu füllen, oder sie ordnete ihre Compositionen mehr nach malerischen Gesetzen als nach Rücksichten der Technik und der architektonischen Wirkung an. Die Fenster werden daher im Laufe dieser Epoche immer lichter, jenes geheimnissvolle Dunkel der Kölner Domfenster schwindet und weicht hellen Tönen, namentlich dem Gelb oder Roth in der gemalten Architektur, auch wird häufig schon weisses Glas aufgenommen. Aber die Vortheile, welche auf diese Weise erreicht wurden, gewährten doch keine genügende Entschädigung für den Verlust an kräftiger und harmonischer Farbe. Fast jede Gegend Deutschlands kann einige Glasgemälde aus dieser Epoche aufzeigen; in Westphalen sind die der Wiesenkirche und der Paulskirche zu Soest,

*) Ueberaus correcte und schöne Zeichnungen derselben von Camesina im zweiten Bande des Jahrbuchs der k. k. Central-Commission.

**) Mittheilungen der k. k. Central-Commission III, 155.

sowie der Bergkirche und St. Johannes zu Herford, in Schlesien die der Elisabethkirche zu Breslau, in Sachsen die des Halberstädter Domes, in der Altmark neben den vielen der folgenden Epoche einige der St. Jacobuskirche in Stendal zu nennen. Auch die Glasgemälde im Kreuzgange des Klosters Ebsdorf im Lüneburgischen scheinen in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts hinaufzureichen. In den äussersten nordöstlichen Provinzen in Preussen und Pommern fehlen Ueberreste dieses Kunstzweiges fast ganz *), während Lübeck nicht nur einige bedeutende Glasgemälde besitzt, sondern sich auch dessen rühmen kann, dass die Bauherren des Florentiner Domes den Meister der Glasmalereien für denselben im Jahre 1436 von hier aus verschrieben. Der Zusammenhang ist ein sehr eigenthümlicher; dieser Meister war nämlich italienischen Ursprungs, Franciscus, der Sohn des Dominicus Livi aus Gambiasso, Florentiner Gebietes, aber er war, wie in dem zwischen ihm und der Domverwaltung geschlossenen Vertrage ausdrücklich gesagt wird, seit seiner Kindheit in Lübeck wohnhaft und auch daselbst in dieser Kunst unterrichtet. Wahrscheinlich aus Sehnsucht nach seiner Heimath sendete er im Jahre 1434 seinen Landsleuten Nachricht und vielleicht auch Zeugnisse, aus welchen dann die Domverwaltung entnahm, dass er „der beste Meister der Welt" in diesem Fache sei, und ihn zu sich berief **). Man schreibt ihm in Lübeck drei Fenster zu, welche aus der ehemaligen Burgkirche in die Marienkirche versetzt sind, und die Lebensgeschichten der Heiligen Petrus und Hieronymus sowie die Auffindung des Kreuzes in einem durchaus deutschen, weichen, der Kölner Schule verwandten Style vortragen.

Werke der Sculptur dieser Epoche besitzen wir in viel grösserer Zahl als malerische, aber mit geringeren Unterschieden der Schulen. Allerdings kann man zwar in den Sculpturen von

*) Kugler fand in Pommern keine und nennt nur in den kl. Schr. I, 792 in der Anmerkung ein vereinzeltes, ihm nachgewiesenes Beispiel. Ein zweites s. im Kunstblatt 1855, S. 56.

**) Vergl. die Urkunden bei Gaye Carteggio II, 441. Zwischen der Meldung des Francesco und seiner Berufung war er nach Schottland gegangen und wurde erst 1436 wieder in Lübeck ermittelt.

Köln, von Nürnberg und in den Schwäbischen gewisse wiederkehrende Typen und Tendenzen aufzeigen, allein sie nehmen doch nicht in dem Grade das Gepräge einer bleibenden Schule an, wie bei jenen. Der Zunftverband bei den Steinmetzen oder gar bei den wenigen Meistern, die für den Guss arbeiteten, hatte nicht den directen Einfluss auf den Styl, wie bei den Malern; ihre künstlerische Praxis war eine vereinzelte und zufällige, jeder ging seinen eigenen Weg und es konnte geschehen, dass noch jetzt ein Meister an einer entlegenen Stelle sich in gutem Glauben an irgend ein altes, selbst romanisches Werk seiner Heimath anschloss *). Im Ganzen geht indessen eine bestimmte Strömung durch, ein Streben nach Naturwahrheit und Individualität, nach Anmuth, Eleganz, Weichheit, welches mit den überlieferten oder nothwendigen Stylgesetzen der Plastik zunächst mehr oder weniger in Kampf trat, aber doch nach längerem Schwanken durchdrang und zu einem neuen festeren Style führte, in dem freilich die malerischen Elemente überwiegend waren.

Fangen wir auch dies Mal die Uebersicht der Monumente

*) Es kommen sehr auffallende Beispiele dieser Art vor, die jedoch nicht immer auf Rechnung des Geschmackes gebracht werden dürfen. So findet sich im Dome zu Salzburg (Heider, mittelalterl. Kunstdenkm. des österreich. K. St. I, S. 166, Taf. 27) ein ehernes Taufbecken, welches zufolge der unzweifelhaft gleichzeitigen Inschrift im Jahre 1321 gegossen wurde, dennoch aber sowohl in der architektonischen Form seiner Arcaden, als im Styl und selbst in der Tracht den Charakter des zwölften Jahrhunderts trägt. Dahin konnte eine Verspätung des Meisters unmöglich führen; man wird vielmehr, zumal auch die lateinischen Verse der Inschrift, obgleich in gothischer Majuskel geschrieben, im Style des zwölften Jahrhunderts gedichtet sind, annehmen müssen, dass das ganze Becken eine mit Ausnahme dieser Schrift durch Ueberformung eines alten Originals erlangte Copie sei. Auch sind die Löwenfüsse anderen Materials und wirkliche Arbeit des zwölften Jahrhunderts. Anders verhält es sich mit dem elfenbeinernen Jagdhorn in der herzoglichen Sammlung zu Gotha (Bock im Organ für christl. Kunst 1859, S. 99), welches Trachten und architektonische Formen des dreizehnten oder vierzehnten Jahrhunderts neben einer Zeichnung der Gestalten und Bäume enthält, die eher auf das zwölfte hinweisen. Hier ist offenbar ein Mangel an Kenntniss des Bildners die Ursache. Da gewisse Verschlingungen an alt-nordisches Schnitzwerk erinnern und sich an dem Goldbeschlage schwedische und oldenburgische Wappen finden, so ist die Elfenbeinarbeit vielleicht in einer einsamen Gegend Scandinaviens von einem Autodidakten gemacht.

mit den **Grabsteinen** an, so werden wir mehrere Klassen unterscheiden müssen. Zunächst giebt es viele, welche die Vorzüge des älteren Styles, also die grössere Ruhe und das architektonische Formgefühl vollständig bewahren, zugleich aber grössere natürliche Anmuth und höhere Belebung zeigen, also entschieden gewinnen. Besonders gilt dies von weiblichen Grabbildern, welche mit den langen, ruhig fallenden Gewändern, mit den lieblichen, jugendlichen Zügen des nonnenhaft umhüllten Hauptes oft ein rührendes und anziehendes Bild der Demuth, Milde, Innigkeit, Andacht geben. Vorzügliche Beispiele dieser Art sind einige Idealbilder, Gräber von heiligen oder fürstlichen Wohlthäterinnen lange nach ihrem Tode gemacht; so die der h. Aurelia und Hemma in St. Emmeran in Regensburg, die wohl nicht dem dreizehnten Jahrhundert, sondern dem Anfange unserer Epoche zuzuschreiben sind, das der h. Gertrudis in Altenburg an der Lahn vom Jahre 1334 *), das der Kaiserin Anna, Gemalin Rudolph von Habsburg, im Dome zu Basel, erst nach dem Erdbeben vom Jahre 1356 **), endlich das der Kaiserin Editha im Magdeburger Dome, erst im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gefertigt. Aber auch auf gewöhnlichen Gräbern haben die Frauen oft dieselbe ideale Haltung und Anmuth; so auf dem Grabe eines fürstlichen Ehepaares in der Elisabethkirche zu Marburg, wahrscheinlich des Landgrafen Heinrich des Eisernen und erst vom Jahre 1376 ***), an der Gattin des Rudolph Ziegler in der Barfüsserkirche zu Erfurt vom Jahre 1370, und an vielen anderen, die oft vernachlässigt und von den Fusstritten halb zerstört uns noch mit ihrer milden Frömmigkeit rühren. Auch unter den männlichen Grabsteinen finden sich einzelne, wie der aus dem Clarakloster zu Mainz nach Wiesbaden gelangte des Grafen Diether von Katzenelnbogen, † 1315 †), welche bei voller portraitartiger Wahrheit des Kopfes durchaus würdig und stylvoll behandelt sind. Bei den meisten männlichen Bildern

*) Müller, Beiträge II, Taf. 19.

**) Eine, leider sehr schlechte Abbildung in der 1842 bei Hassler in Basel herausgekommenen Beschreibung der Münsterkirche.

***) Müller, Denkmäler, Band II, Taf. XVIII.

†) Müller, Beiträge, I. Taf. XVII.



Elisabethkirche zu Marburg.



Johann v. Falkenstein, † 1365, im Kloster Arnsburg.

ist schon die steife Tracht der Zeit ein Hinderniss; die kurzen Jacken oder Röcke, unter denen die engbekleideten Beine in ermüdender Parallele liegen, oder gar die starren Schienen der ritterlichen Rüstung und der glatte, über den Hüften unnatürlich eingeengte Panzer, der mit allen seinen Näthen, Buckeln, Haken, Riemen und den bei höherem Range wachsenden Verzierungen getreulich nachgebildet ist, geben uns wohl interessante Costümstudien, gestatten aber kaum eine freie, lebensvolle Behandlung. Es kann sein, dass diese Costümtreue, welche in vielen Fällen noch durch naturgemässe Bemalung verstärkt wurde, den Künstlern vorgeschrieben war, aber sie hing auch mit ihrem Geschmacke zusammen; denn sie geben nicht blos dem Körper die möglichst steife Haltung, gleich als komme es ihnen darauf an, die mühsamen Bewegungen eines schwergerüsteten Ritters auf die Nachwelt zu bringen, sie zeigen ihn ganz in Vorderansicht mit symmetrisch gespreizten Beinen und gekrümmten Armen, sondern behalten diese starre Symmetrie auch bei der Behandlung des Haares bei, wo dasselbe zum Vorschein kommt, und fügen zu den kleinlichen Details der Tracht auch noch die der architektonischen Einrahmung. Es scheint also, dass dies alles eine Wirkung des beginnenden Naturalismus war, der seine Studien zunächst an todten Stoffen machte und wenigstens in dieser Beziehung ein treues Portrait geben wollte, wobei sich denn die Steifheit der Haltung theils auch als eine Studie nach dem Leben, theils aber als ein Surrogat des Styles und unentbehrliches Mittel der Einheit empfahl. Gerade deshalb, weil aus der Auffassung der Künstler hervorgehend, stört diese Steifheit weniger, sie giebt uns vereint mit der Genauigkeit der Tracht und der mehr oder weniger gelungenen Individualisation des Kopfes das Bild eines gesetzten ehrenfesten Wesens, vergegenwärtigt uns freilich nicht die tiefen poetischen Regungen dieser Zeit, wohl aber die ruhige Gesetzmässigkeit des Mittelalters, den Einklang bürgerlicher und religiöser Verhältnisse, in der That eigentlich eine Stimmung, die nicht mehr bestand, aber die doch im Bewusstsein lebte und erstrebt wurde. Von den zahllosen Arbeiten dieser Art nenne ich nur einige, von denen erträgliche Abbildungen *) exi-

*) Puttrich II, 2, Serie Eisleben, Bl. IX. — Müller, Beiträge II, Taf.



Graf Ditmar von Nienburg und sein Sohn.

stiren; so das des Grafen Gebhard in der Schlosskapelle zu Querfurt, des Johann von Falkenstein im Kloster Arnsburg in Oberhessen (1365), die des Gegenkaisers Günther von Schwarzburg (1349) und der Eheleute von Holzhausen (1371), beide im Dome zu Frankfurt und mit erhaltener Bemalung, und endlich das des Grafen Ditmar und seines Sohnes in der Kirche zu Nienburg, an welchem letzten sich ungeachtet der durchgeführten steifen Haltung der Körper, der engen faltenlosen Rüstung des Sohnes und der dürftigen Gewandbehandlung am Körper des Vaters dennoch das bessere Element der Zeit in dem feingebildeten Kopfe des jungen Grafen geltend macht. In anderen Fällen aber erkennen wir sehr deutlich, wie der noch unklare Naturalismus verwirrte. Ein Beispiel dafür ist das Grabdenkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320) im Dome zu Mainz, wo der Bildner den für die Würde des Verstorbenen und des Mainzer Stuhles ehrenden Umstand, dass er drei deutschen Königen, Heinrich VII., Ludwig von Bayern und Johann von Böhmen, die Krone aufgesetzt hatte, versinnlichen und dabei sowohl nach dem Herkommen hierarchischen Stolzes, als wegen der Raumbeschränkung den krönenden Erzbischof in grösserer, die gekrönten Fürsten in kleinerer Dimension darstellen musste. Ganz gleiche Aufgabe hatte schon der Meister des dem Siegfried von Eppstein um die Mitte des XIII. Jahrh. gesetzten Grabsteines (Band V. 763) gehabt und sie dadurch befriedigend gelöst, dass er beiden Armen des Erzbischofs, unbekümmert um die etwas starke Zumuthung, gleiche Bewegung, allen Gestalten gerade Stellung, allen Köpfen allgemeine, jugendliche Züge gab. Der neuere Meister glaubte bei ähnlicher Anordnung naturwahrer sein, die Köpfe der Könige männlicher und individueller ausbilden, die Handlung des Erzbischofs durch eine künstliche Biegung des Körpers motiviren zu müssen, ohne zu bemerken, dass dies unruhige und styllose Linien gab und jene dadurch zu widerlichen zwergartigen Gestalten wurden. Aber auch an den einfachen Grabsteinen, bei denen eine solche Collision der modernen Naturwahrheit mit der ererbten Symbolik nicht eintrat, wussten die

XVI, XVII. — Hefner, Trachten des christlichen Mittelalters II, Nro. 27. — Müller a. a. O. Taf. XII. — Puttrich I, 1, Serie Anhalt, Taf. 12.



Peter von Aspelt im Dome zu Mainz.

Künstler in die Linien keine Einheit zu bringen, und gaben ihren Helden durch eine kleinliche Auffassung der Natur den unbeabsichtigten Ausdruck des Spiessbürgerlichen und Schwächlichen. Die reiche Sammlung erzbischöflicher Gräber im Dome zu Mainz giebt uns eine Uebersicht dieses Kampfes; alle Denkmäler, welche



Conrad v. Weinsperg im Dome zu Mainz.

auf das obenerwähnte des Peter von Aspelt folgen, leiden an dieser Styllosigkeit, und erst am Ende des Jahrhunderts, an dem Grabmale des Erzbischofs Conrad von Weinsperg († 1396), tritt uns wieder eine würdige Erscheinung entgegen *). Der Kopf macht den Eindruck eines Mannes von liebenswürdigem sanftem Charakter, die Haltung ist einfach, natürlich und würdig, die Gewänder fallen breit und voll mit richtigem Verhältnisse der Querfalten zu den senkrechten der Unterkleider. Die chronologisch darauf folgenden Denkmäler zeigen, dass diese Vorzüge nicht auf einer zufälligen Gunst beruhen. Zwar kommen noch immer Beispiele der Styllosigkeit vor, z. B. an dem erst am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts errichteten Denkmale

*) Die beiden vorstehenden Abbildungen sind dem vortrefflichen, bei Victor v. Zabern in Mainz 1857 herausgekommenen photographischen Werke: der Dom zu Mainz, Taf. XIII und XIX entlehnt.

Herzog Rudolph's IV. von Oesterreich († 1365) und seiner Gemahlin im Stephansdome zu Wien, wo der Bildner bei dem Versuche, den Gestalten eine etwas freiere Lage zu geben, die Haltung verloren hat*). Aber im Ganzen ist der Kampf überwunden, und es hat sich ein neuer Styl gebildet, der zwar nicht frei von malerischer Tendenz, zu einer etwas breiten Behaglichkeit geneigt, aber doch plastisch anwendbar und weiterer Ausbildung fähig ist. Besondere Beachtung verdienen auf vielen Gräbern die Nebengestalten, welche entweder auf der Platte selbst, gewöhnlich neben dem Haupte des Verstorbenen als Engel oder als vorlesende Mönche den Hergang oder die Empfindungen der Sterbestunde andeuten, oder auch bei vornehmen Herren an den Seitenwänden des Sarkophags das Trauergefolge darstellen. Hier finden wir dann die weichen Biegungen des Körpers und die dramatische Beweglichkeit, wie kaum in den Miniaturen, und zwar da es darauf ankam, den Schmerz um einen so grossen Herrn recht stark zu schildern, mit sehr übertriebener Charakteristik, die selbst an das Komische gränzt**). Wir sehen daran, dass dieser Naturalismus sofort eine Neigung zum Genrehaften entwickelt.

Unter den in Erz gravirten Gräbern dieser Epoche in Deutschland sind die bedeutendsten die der Bischöfe Burckard von Serken und Johann von Mul († 1317 und 1350) im Dome zu Lübeck, und der Bischöfe Ludolph und Heinrich († 1339 und 1347) und Gottfried und Friedrich von Bülow († 1314 und 1375) im Dome zu Schwerin, dann die Platten des Proconsuls Hovener von 1357 in der Nicolaikirche zu Stralsund und des Bürgermeisters Johann von Soest von 1361 zu Thorn***). Eine genaue Portraitähnlichkeit konnte bei der blossen Umrisszeichnung nicht entstehen, doch erkennt man das Bestreben zu individualisiren auch hier. Die Anordnung und die ornamentistischen Details sind bei allen übereinstimmend, die Bestatteten stehen oder liegen

*) Vergl. eine Abbildung in Tschischka, der St. Stephans-Dom, Taf. 35.

**) Vergl. z. B. die Gestalten an dem obenerwähnten Grabe in der Schlosskirche zu Querfurt bei Puttrich a. a. O. Taf. 9 und 10.

***) Die Schweriner von Lübke im D. K. Bl. 1852, S. 306 anschaulich beschrieben. Die Lübecker in Milde, Denkmäler der bild. K. in Lübeck, 1. Hft., zum Theil in farbigem Facsimile, die von Thorn bei Vogt Gesch. von Preussen, Band VII, die von Stralsund in Kugler kl. Schr. I, 787.

(denn das bleibt zweifelhaft) immer in voller Vorderansicht und in ruhiger Haltung, die Bischöfe immer mit segnend aufgehobener Rechten, der rasirte Bart stets durch Punkte angedeutet, wohl um die fehlende Modellirung auf der breiten Gesichtsfläche einigermassen zu ersetzen. Die umgebende reiche gothische Nische ist immer mit Aposteln, Propheten und Heiligen verziert und zwar mit stets wiederkehrendem Rhythmus bei den einfachen Platten mit 16, bei den Doppelplatten mit 30 solcher Statuetten, und schliesst über dem Haupte mit einem etwas gedrückten Spitzbogen, der eine Gallerie trägt, innerhalb welcher die Aufnahme der Seele des Verstorbenen in den Himmel unter musicirenden Engeln dargestellt ist. Keine Stelle ist unbenutzt gelassen und die Zeichnung aller Nebenfiguren, obgleich leicht ausgeführt, immer sehr sicher und wirksam. Die bärtigen Apostel und Propheten mit dem langen, der weichen Körperbiegung sich zwanglos anlegenden Gewande sind würdig, und die Engel, musicirend, weihrauchschwingend oder mit dem zurückgebogenen Köpfchen sehnsuchtsvoll und innig nach oben blickend, sind durchweg anmuthig. Das phantastische Element findet bei den Greifen und anderen Fabelwesen im Tapetenmuster des Grundes seine Rechnung, und auch der Humor geht nicht ganz leer aus, sondern darf sich an minder auffallender Stelle, namentlich am Basament der architektonischen Einrahmung hervorwagen. Auf dem Lübecker Bischofsgrabe enthält dasselbe eine Legende mit genreartigen Scenen, auf dem älteren Schweriner eine Jagd, und auf dem jüngeren gar einen Roman, die Entführung einer Jungfrau durch einen Waldmenschen. Ob man diese Wahl durch eine symbolische Deutung rechtfertigte, mag dahin gestellt bleiben, jedenfalls wird den einzelnen Gestalten von Rittern und Damen mit den Zeichen gesellschaftlicher



Aus dem Dome zu Schwerin.

Kurzweil, mit Kränzen, Eichkätzchen u. dergl., welche an gewissen Stellen zur Ausfüllung der Architektur wiederkehren, keine solche beigelegt werden können. Bei der grossen Platte im Schweriner Dome von 1375 geht die bildnerische Lust so weit, dass auch die Inschrift, welche die Tafel umgiebt, nicht in einfacher Linie, sondern auf Spruchbändern geschrieben ist, die von einem Rankengewinde von edelstem Schwunge der Linie durchzogen sind, das sich gelegentlich abbiegt, um wie in einem schwebenden Sitze Engelsgestalten von leichtester Haltung und unübertrefflicher Anmuth zu tragen*).

Grossartige Werke des Broncegusses, wie sie Bischof Bernward von Hildesheim schon vor dreihundert Jahren ausgeführt hatte, und wie sie in Italien auch jetzt vorkommen, sind in Deutschland überaus selten. Der gothische Styl hatte durch die Meisselfertigkeit der Steinmetzen und durch seine consequente Verwerthung einfacher Stoffe (z. B. zu den Thüren der Dome) dieser Technik die lohnenderen Aufgaben entzogen, so dass sich kein selbstständiges Gewerbe für sie bildete. Man musste sich daher, wo man sie für Kirchengeräthe, wie Taufbecken oder Leuchter, verlangte, an die Rothgiesser wenden, die dann freilich, da sie gewöhnlich nur mit Geräthen gemeinen Gebrauchs beschäftigt waren, auch bei solchen höheren Arbeiten handwerksmässig verfuhren, bis sich zufällig unter ihnen ein Talent fand, das mit frischem, durch keine technische Gewohnheit abgestumpftem Blicke arbeitete. Daher kommt es denn, dass unter der geringen Zahl solcher Arbeiten neben sehr rohen einige sehr ausgezeichnete Werke vorkommen. Zu jenen, den rohen, gehören die Taufbecken der Marienkirche zu Lübeck vom Jahre 1337, der Nicolaikirche zu Kiel vom Jahre 1344**) und der Ma-

*) Ich verdanke vorstehendes, nach einem Abdrucke der Originalplatte verkleinertes Figürchen meinem Freunde Lübke.

**) Vergl. K. W. Nitzsch im Programm der schleswig-holstein-lauenburgischen Gesellschaft für vaterländische Geschichte 1856. Die Inschrift . . . istud opus completum est, per manus magistri Johannis decani Apengetere provisore, ist dunkel, vielleicht auch nicht richtig gelesen. Unmöglich kann man dabei mit dem Verfasser an einen Johann den Decan als wirklichen Arbeiter, und einen Apengheter als Aufseher (provisor) denken. Da nur ein Vorname genannt wird, ist gewiss auch nur von einer Person die Rede. Der

rienkirche zu Colberg vom Jahre 1355, obgleich alle reichlich mit Reliefs und Figuren verziert, während der siebenarmige Leuchter in eben dieser Colberger Kirche, obgleich die Arbeit eines Gewerksmeisters und vom Jahre 1327, also älter als alle jene Taufbecken, an den daran dargestellten Apostelfiguren neben einer ziemlich stumpfen Behandlung der nackten Theile eine ungewöhnlich würdige Gewandung zeigt.

Als ein umfassendes Werk des Metallgusses, wenn auch nicht in Erz, sondern in Blei, mag der im Jahre 1408 gegossene, reich mit Figuren geschmückte altstädtische Brunnen in **Braunschweig** genannt werden. Die Arbeit ist handwerklich, aber die Anordnung künstlerisch *). Bedeutend besser, wenn auch nicht gerade ausgezeichnet, ist dann ein bronceness Taufbecken in der Ulrichskirche zu Halle, laut Inschrift im Jahre 1435 von Ludolf von Braunschweig und seinem Sohne Heinrich und zwar in Magdeburg gegossen **), wohin man sich also von Halle aus gewendet haben musste.

Von höherem künstlerischem Werthe sind die wenigen auf uns gekommenen grösseren Monumente in Bronce, alle in der That von grösserer Feinheit und Naturwahrheit wie die gleichzeitigen Werke der Steinplastik. Schon zwei Grabmäler, das des bereits 1261 verstorbenen Erzbischofs Conrad von Hochstaden im Kölner Dome, welches aber erst nach der Verlegung der

Beiname Apengheter kommt allerdings auch in der deutschen Inschrift des Lübecker Taufbeckens (Hans Apengheter) und wiederum in der bei Kugler, kl. Schr. I, 784, mitgetheilten ebenfalls deutschen Inschrift des sogleich zu erwähnenden Leuchters in Colberg, und zwar wieder mit demselben Vornamen Johannes vor. Man wird aber dabei keinesweges auf eine Identität der Personen schliessen können, da Apengheter der plattdeutsche Name des Gewerkes der Rothgiesser ist, den diese bis in das sechzehnte Jahrhundert führten, und mithin die Beifügung desselben höchstens die Bedeutung eines erblichen Betriebes hat. Es scheint, dass ein solcher bei diesem Gewerbe öfter vorkam, denn in Lübeck finden sich in den Jahren 1332—1341 zwei verschiedene Mitglieder, Johannes und Conradus, mit dem Namen Apengheter. Gegen die Identität der Verfertiger jener drei Geräthe spricht schon die nach Kugler's glaubwürdiger Beurtheilung sehr viel edlere Behandlung des 1327 gearbeiteten Leuchters, als der beiden viel späteren Taufbecken in Lübeck und Kiel.

*) Vergl. Schiller, mittelalt. Archiv Braunschweigs, S. 170.

**) Kugler kl. Schr. II, 32.

Grabstätte in den neuen Chor, und das des Bischofs Heinrich von Bockholt im Dome zu Lübeck, das ohne Zweifel bald nach dem Tode (1341) gefertigt wurde, überraschen durch die lebendige Individualität des Gesichts, und das letzte auch durch die natürliche und freie Haltung des Körpers und die würdige Gewandung. Noch bedeutender ist aber die kühne Reiterstatue des h. Georg auf dem Domplatze zu Prag, welche auf Veranlassung des Kaisers Karl IV. im Jahre 1373 durch zwei uns sonst und ihrer Herkunft und Schule nach unbekannte Künstler, Martin und Georg von Clussenbach, gegossen, noch jetzt bis auf wenige und leicht kennbare Reparaturen unbeschädigt erhalten ist*). Von architektonischer Steifheit, wie wir sie etwa an der Reiterstatue des h. Stephan im Dome zu Bamberg, ja selbst noch an den italienischen Reiterstatuen des fünfzehnten Jahrhunderts wahrnehmen, ist hier keine Spur; Ritter und Pferd sind in lebendigster Action dargestellt, jener mit jugendlich schönen, aber ziemlich allgemeinen Gesichtszügen, schlankem, wohlgebildetem Körper, in eleganter Haltung auf den am Boden liegenden Drachen heransprengend, den seine Lanze schon durchbohrt. Die Ausführung bezweckt die höchste Lebendigkeit und zugleich eine recht naturalistische Ausführlichkeit; Panzerhemde und Schienen sind genau nachgebildet, an dem felsigen Boden Bäumchen und Gewürm angedeutet, und der Körper des Pferdes ist mit Kreisen bedeckt, welche vielleicht die dunkeln Stellen eines Schecken oder im Allgemeinen die Haare wiedergeben sollen. Die Körperkenntniss entspricht nun freilich der kühnen Intention nicht völlig, an der Bewegung des Pferdes würden unsere Kenner manches auszusetzen haben; aber lebendig ist es durch und durch, das Ross in der Bewegung des Sprunges und mit dem abgewendeten Kopfe, der Reiter mit gestrecktem Beine steil in den Bügeln stehend. Die für ein öffentliches Monument sehr kleine Dimension (etwas mehr als halbe Lebensgrösse) erleich-

*) Vergl. Passavant in v. Quast's Zeitschrift I, S. 161. Die Inschrift ist jetzt nicht mehr vorhanden und lautete: Anno Dom. 1373 hoc opus imaginis St. Georgi par Martinum et Georgium de Clussenbach (oder wie Andere gelesen haben: Clussenberch) conflatum est. Der Umstand, dass die Verfertiger sich nicht Meister nennen, scheint darauf zu deuten, dass sie nicht zünftige Handwerker waren.

terte allerdings das Wagniss, aber immerhin ist es ein merkwürdiger Beweis eines entschieden naturalistischen Strebens, das selbst in der gleichzeitigen Blüthe der Malerschule von Prag keine Erklärung findet. Die Zahl erhaltener Sculpturen dieser Zeit ist hier zu klein, um es als eine gemeinsame Eigenschaft der dortigen Plastik zu betrachten, indessen spricht dafür eine jetzt in einem abgelegenen Raume des Domes bewahrte steinerne Statue des h. Wenzel, welche auf ihrer Basis das Zeichen des Peter Arler enthält, wie es sich an seiner Büste auf der Gallerie findet, und daher als sein eigenhändiges Werk angesehen werden kann*). Es ist zwar ein einfaches Standbild des Heiligen im Kettenharnisch mit anliegender Tunica und wohlgearbeiteten Beinschienen, aber die freie und bewegte Haltung des Körpers, motivirt durch eine Seitenwendung des Kopfes und Blickes, zeigt doch ein entschiedenes Streben nach dramatischer Lebendigkeit.

Von den Werken der Steinsculptur habe ich nach dem, was bei Gelegenheit der Kölner und Nürnberger Schule gesagt ist, nur eine Uebersicht des in anderen Gegenden Vorhandenen zu geben. Ueberall wo man in Sandstein baute, ist sie zahlreich und auch durch manches Schöne und Erfreuliche vertreten, das aber freilich auch überall mit vielem Rohen und Unbedeutenden gemischt ist und bei der Gleichheit der Gegenstände und des unscheinbaren Materials leicht übersehen wird. Scharf gesonderte Gruppen bilden sich in dieser Masse nicht; weder in geographischer Beziehung, da die provinziellen Eigenthümlichkeiten, wenn überhaupt vorhanden, sehr unbedeutend sind, noch in chronologischer, da der Fortschritt von der anfänglichen mehr idealen und conventionellen zu der späteren mehr realistischen Weise höchst allmälig und unmerklich vor sich geht und nicht durch epochemachende Künstler geleitet ist. Einigermassen orientirend ist die Vergleichung der vielfach wiederkehrenden Darstellungen gleichen Inhalts und vor Allem der Madonnenstatuen, welche in jeder Beziehung die wichtigste Aufgabe bildeten und an denen sich, selbst an unscheinbarer Stelle und in geringem Stoffe, das künstlerische Gefühl zu höherem Fluge erhob. Dahin gehören eine solche Statue im Chore der Predigerkirche zu Erfurt noch

*) S. die Abbildung im Organ für christliche Kunst 1857, Nro. 15.

in etwas manierirter, gewundener Haltung, aber voller Innigkeit, dann zwei im Magdeburger Dome, eine im Kreuzschiffe lebensgross, mit vollständiger wenn auch verblichener Bemalung, das etwas kleine, bekleidete Kind leicht auf dem linken Arme tragend und wie mit staunender Ehrfurcht betrachtend, eine andere am östlichsten Ende der Empore, leider ohne Kopf aber von edelster Haltung und Gewandung. Von etwas anderem Typus, minder schlank, aber mit lieblichen Zügen und mit schönem Fall des Gewandes ist das berühmte Jungfrauenbild des Südportales am Augsburger Domchore, vielleicht bald nach dem Beginne desselben (1356) entstanden. Das schönste von allen aber ist das zu Wetzlar, am westlichen Portale der Stiftskirche, ebenso würdig wie lieblich, wiederum von völliger Form und kräftiger Haltung mit einfacher aber vollständiger Gewandbehandlung, einigermassen ähnlich dem Madonnentypus, der sich an mehreren Statuen derselben Zeit in Venedig findet. Sehr viel geringer sind die Verschiedenheiten an anderen Gegenständen. So findet sich die Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen, die schon in der vorigen Epoche als Portalschmuck beliebt war, mehrere Male, in Magdeburg am nördlichen Seitenschiffportale des Doms, zu Nürnberg an der Brautthüre der Sebalduskirche, zu Bamberg an der oberen Pfarr- oder Frauenkirche, endlich am Dome zu Erfurt auf der einen Seite der Vorhalle, immer mit gewissen Verschiedenheiten und so dass man das Magdeburger Exemplar für das schönste, das Erfurter für das roheste erklären darf; aber die Aehnlichkeit ist überwiegend, der Schmerz fast in denselben Bewegungen, immer übertrieben, aber doch ergreifend und nicht ohne Interesse dargestellt. An den männlichen Heiligen mit antiker Gewandung, den Aposteln und Propheten macht sich im Gegensatze gegen die anfängliche bewegte Haltung und conventionelle Biegung das Bestreben nach ruhiger Würde geltend und wird zu gewissen, wiederkehrenden Motiven ausgebildet, die wir in edelster Anwendung an der Apostelreihe im Inneren des Freiburger Domes finden. Die grossen Reliefs der Portale unterscheiden sich von denen der vorigen Epoche durch eine einfachere Anordnung, indem sie weniger ein rhythmisch geordnetes Gesammtbild als eine einfache chronologische Erzählung in mehreren

oft nur mässig gefüllten Reliefstreifen geben, in welcher der Hergang nicht mehr mit strenger Feierlichkeit sondern mit Einmischung heiterer oder doch naturalistischer Züge vorgetragen wird.

Am zahlreichsten sind die Sculpturen dieser Zeit im südwestlichen Deutschland. Im Strasburger Münster gehören zwar, neben dem Schatze plastischer Werke der vorigen Epoche nur die mittelmässigen Statuen an der Katharinenkapelle (1331), am Dome zu Basel nur vier Figuren an der Façade hieher. Dagegen besitzt der Freiburger Dom ziemlich viel; so zunächst den Statuenschmuck des Innern, wo die Reihe der obenerwähnten Apostel durch eine sehr schöne Madonna nebst zwei Engeln an der Eingangswand eröffnet und durch mehrere Heilige beschlossen wird; dann die Portale des Chores, von denen das südliche seinen plastischen Schmuck gewiss noch innerhalb dieser Epoche erhalten haben wird, im Bogenfelde Tod und Krönung der Jungfrau, zur Seite auf Consolen in fast lebensgrossen Statuen, wiederum die Jungfrau in würdigster Gestalt, das Kind frei und leicht tragend, und als ihr Gegenstück der alte Christophorus. Am Augsburger Dome sind die beiden Portale des Chores reich geschmückt, zum Theil freilich mit schon aus dem älteren Bau stammenden und hier verwendeten, meistens aber mit Sculpturen des vierzehnten Jahrhunderts, welche mehr oder weniger ausgeführt oder nur derb skizzirt, aber im Ganzen alle mit richtigem Stylgefühl behandelt sind. Zu jenen älteren gehört auf der Nordseite die hier wie am Strasburger Münster über dem Portale angebrachte Darstellung des Salomon auf seinem Löwenbesetzten Throne, zu den neueren aber an diesem Portale das Relief des Bogenfeldes, die Geschichte der Jungfrau mit ihrer Krönung in der Spitze, und die Reihe sehr schöner Statuen der Seitenwände. Am Südportal sind ausser der schon erwähnten Madonna die Apostel sehr würdig und die beiden Figuren der Verkündigung sehr reizend, alle aber, was überhaupt der schwäbischen Schule eigenthümlich, von etwas kurzen Verhältnissen. In Ulm interessirt am Meisten das Relief im Bogenfelde des Hauptportales am Münster, die Schöpfungsgeschichte in ungewöhnlich detaillirter Darstellung mit einer Fülle von naiven Zü-

gen und in sorgsamer schon naturalistischer Zeichnung*). In Esslingen endlich sind an der Frauenkirche mehrere gute Werke schwäbischer Sculptur, ein Relief mit dem jüngsten Gerichte und sitzende Propheten**). Regensburg, Würzburg, Bamberg enthalten einzelne, aber nicht sehr bedeutende Werke dieser Zeit. Am St. Stephan in Wien ist auf die ziemlich eleganten Figuren des Herzogs Rudolph IV. und seiner Gemahlin aufmerksam zu machen, welche im Costüm der Zeit mit ihrem Gefolge an den Eckpfeilern der westlichen Façade angebracht sind***). In Braunschweig verdienen die fürstlichen Statuen am Rathhause, wenn auch nicht als Kunstwerke ersten Ranges, so doch als gute handwerkliche Arbeiten und wegen ihrer Costüme Beachtung. In Halle in der Morizkirche nennt sich ein Conrad von Eimbeck mit den Jahreszahlen 1411 und 1416 als Bildner mehrerer Statuen ohne grossen Kunstwerth, aber mit derb naturalistischer Behandlung, namentlich auch, an einem Ecce homo, des Nackten†). Aus Magdeburg habe ich schon das Wichtigste genannt und aus dem an Bildwerken dieser Epoche noch reichen Erfurt††) will ich nur noch ein Relief der drei Könige im Inneren des Domes nachtragen, weil es, obgleich laut Inschrift durch einen Johann von Allenbloemen erst 1429 gestiftet, dennoch dem Style des vierzehnten Jahrhunderts nahe steht. Westphalen und Hessen†††) bieten wenig, wohl aber verdienen in Wetzlar ausser der erwähnten Madonnenstatue auch noch die anderen Statuen und Reliefs am Haupt- und an einem

*) Eine nähere Beschreibung giebt Ed. Mauch im D. Kunstblatt 1857, S. 306, indem er auch andere gleichzeitige Ulmische Sculpturen aufzählt.

**) Vergl. die Kunst des Mittelalters in Schwaben, Lief. 4 u. 5, S. 46 ff.

***) Tschischka, der Stephansdom, Taf. 16.

†) Vergl. Kugler, kl. Schr. II, 29, und Puttrich II, 2, Serie Halle, Taf. 5, c und S. 13.

††) Vergl. Schorn über altdeutsche Sculptur, besonders in Erfurt, 1839, welcher Mehreres aufzählt, und Kugler kl. Schr II, 27. Auch Puttrich II, 2. Der Meister einer ziemlich geistlosen und rohen Madonnenstatue in der Severinkirche, welcher sich mit deutschem Reimspruche nennt: Dis Bild unser Vroven hat Joh. Gehdrt (sic!) gehoven, gehört wohl schon der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an.

†††) Lübke, Westphalen, S. 383. Selbst die Elisabethkirche in Marburg enthält ausser den Grabsteinen keine bedeutende Sculptur dieser Epoche.

Nebenportale*), und nicht minder in Worms das inhaltreiche Relief im Bogenfelde des nördlichen Domportales nähere Beachtung. Zum Schlusse dieser Uebersicht will ich die mit Recht gerühmten Statuen des aus dem Schiffe in den Kreuzgang führenden Portals im Dome zu Mainz**) nennen, weil sie chronologisch und geistig recht eigentlich einen Abschluss der Bestrebungen dieser Epoche bilden. Es sind durchweg weibliche oder jugendliche Heiligenbilder von mehr runden und vollen als schlanken Verhältnissen, aber mit einer Anmuth, welche an die Gestalten des Kölner Dombildmeisters auf das Lebhafteste erinnert, ja gewiss unter dem Einfluss seiner Kunst entstanden ist. Sie gehören zu den lieblichsten Erzeugnissen deutscher Plastik, aber sie zeigen auch die Abhängigkeit von der Malerei, in welche dieselbe gerathen war. Die Plastik ist ihrer Natur nach auf Motive männlicher Kraft und auf eine strenge, idealistische Haltung angewiesen; die Zeit aber kannte nur weiche, weibliche Motive und neigte immer mehr zu einem naiven, sinnlichen Realismus. Kein Wunder daher, dass die Plastik von der ersten Stelle, auf der sie stand, zurücktrat um sich der Malerei unterzuordnen und anzuschliessen, dass sie nur in der ehrbaren, portraitartigen Haltung der Grabbilder und bei Madonnen, Engeln oder anderen weiblichen und jugendlichen Gestalten sich recht wohl fand und ihr Bestes leistete, und endlich dass das edele, ächtkünstlerische Material des Steines ihr weniger zusagte, als das weiche Holz. Auffallend ist es, dass diese Neigung nicht auch der **Thonplastik** in gleichem Grade zu Theil geworden ist. Allein Bildwerke in derselben sind selten; selbst in den Ländern des Ziegelbaues kommen sie wenig und meistens nur in roher oder stumpfer Behandlung vor, wie z. B. an der Katharinenkirche zu Brandenburg

*) Vergl. Kugler kl. Schr. II, 177.

**) Vergl. besonders die Abbildungen bei Müller Beiträge I, S. 36. Moller Denkmäler I, Taf. 54. Das vortreffliche Relief, welches jetzt im Kreuzgange des Mainzer Domes eingemauert und auf die Unterwerfung der Bürger unter ihren Erzbischof im Jahre 1331 gedeutet ist (Müller a. a. O. II, S. 47), gehört, wie man der übereinstimmenden Ansicht von Wetter im Texte des erwähnten photographischen Werkes über den Mainzer Dom S. 14, und von Kugler im D. Kunstbl. 1858, S. 195 zugeben muss, wahrscheinlich nicht dem vierzehnten, sondern dem dreizehnten Jahrhundert an.

oder im Dome zu Stendal. Besseres findet sich einige Male in den Rheingegenden, so die Figuren eines Altarschreins in der Stiftskirche zu Carden an der Mosel im Style der Kölner Schule um 1400 und die etwa ein Menschenalter spätere Gruppe der Kreuztragung, welche aus einer Dorfkirche im Rheingau nach Wiesbaden gelangt ist*). Aber zu einer künstlerischen Durchbildung oder zu populärer Verwendung, wie etwa bald darauf in Italien oder wie in antiker Zeit, brachte es diese Technik nicht; offenbar weil auch sie noch zu sehr plastischen Charakters war und in malerischer Wirkung der Holzsculptur nachstand.

*) Kugler kl. Schr. II, 265. Müller's Beiträge II, 24 und 35.

Zehntes Kapitel.

Französisch - niederländische Plastik und Malerei.

Wenn wir bei der Architektur die Niederlande im Anschluss an Frankreich betrachteten, so berechtigte uns dazu die Verwandtschaft der Formen, welche sich aus dem Einflusse des grösseren und in diesem Kunstzweige weiter vorgeschrittenen Volkes auf das kleinere genügend erklärte und eine gewisse Selbstständigkeit des letzteren nicht ausschloss. Auch hier, bei den darstellenden Künsten, müssen wir beide verbinden, aber aus ganz anderem Grunde, indem nicht eine blosse Verwandtschaft und ein loser Zusammenhang es gestattet, sondern der innere, künstlerische Verkehr beider und das allmälige Vorherrschen und zwar der kleineren über die grössere Nation uns dazu nöthigt.

Die gewöhnliche Erklärungsweise führt auch dies Ereigniss auf die äusseren Schicksale beider Länder zurück, auf den verderblichen Krieg in Frankreich, den Handelsreichthum der niederländischen Städte und den Einfluss der beiden Ländern angehörigen burgundischen Herzöge. Allein alle diese äusseren Ursachen waren höchstens mitwirkende. Auch die niederländischen Städte hatten, besonders bis zur Feststellung der burgundischen Herrschaft, von Kriegen und inneren Unruhen zu leiden, und jene Herzöge würden vermöge ihrer französischen Herkunft und ihres beständigen Zusammenhanges mit Frankreich eher ihrer vaterländischen, als der Kunst ihrer neuen Provinzen den Vorzug verschafft haben, wenn jene dessen fähig gewesen wäre. Dass endlich der Krieg in Frankreich nicht so verderblich wirkte, wie man gewöhnlich glaubt, haben wir schon an der Architektur ge-

sehen und zeigt sich an den darstellenden Künsten noch deutlicher. Paris blieb fortwährend, selbst während der Kriege, der Hauptsitz der Miniaturmalerei in Europa, blieb es selbst dann, als niederländische Künstler diesem Kunstzweige die höchste Vollendung gaben, und die Grabmonumente beweisen ungeachtet aller Zerstörungen, dass die Neigung für künstlerische Pracht nicht abnahm, sondern stieg *). Nicht die Noth, sondern der Luxus des französischen Volkes öffnete der niederländischen Kunst die Thore, und dass er sich ihr zuwendete, kann nur auf inneren Gründen beruhen, die wir durch Betrachtung der vorhandenen Denkmäler und des geschichtlichen Herganges erforschen müssen.

In der Miniaturmalerei finden wir im Anfange der Epoche die französische Kunst auf demselben Wege fortschreitend, den sie bereits in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts eingeschlagen hatte; sie liebte kleinere Vignetten auf tapetenartigem Grunde mit leichter Färbung und feiner Federzeichnung, deren Verdienst weniger in scharfer Charakteristik oder besonderer Tiefe des dramatischen Ausdrucks, als in anmuthiger, vornehmer Haltung und in feinen, dem Leben entlehnten naiven Zügen besteht. Vergleichen wir die Arbeiten dieser Art aus den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts mit den Anfängen dieser Richtung, etwa mit dem in der vorigen Epoche erwähnten Psalter des h. Ludwig **), so zeigen sich entschiedene Fort-

*) Am Anfange des vierzehnten Jahrhunderts galt es für hohen Schmuck eines königlichen Denkmals, wenn die Gestalt, in weissem Marmor ausgeführt, auf eine Platte von Sandstein oder schwarzem Marmor gelegt wurde, am Schlusse desselben wird das Grab der Königin Blanca, Gemahlin Philipp's VI. († 1398), von vierundzwanzig Ahnenbildern in Marmor umstellt. Guilhermy, St. Denis, S. 282.

**) Zur näheren Zeitbestimmung der Miniaturen dieses Bd. V, S. 648 erwähnten Psalters kann ich mich jetzt noch auf ein, demselben in Zeichnung und Styl überaus nahe verwandtes Werk beziehen, nämlich auf den in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand befindlichen Codex moralischen Inhalts, welcher zufolge der darin befindlichen Inschrift im Jahre 1279 auf Befehl Philipp's (III.) von Frankreich von dem Dominicaner frater Lorant compilirt wurde. Dass es das Originalexemplar ist, ergiebt sich theils aus dem Dedicationsblatte, theils daraus, dass dem Texte überall eine Anweisung für den Maler, welche Figuren er darzustellen habe, hinzugefügt ist.

schritte, nicht gerade in correcter Zeichnung, aber im Gefühl für Lebenswahrheit und Anmuth. Ein interessantes Werk dieser Anfangszeit ist ein jetzt im königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin bewahrtes, für das Nonnenkloster Sayeux in der Picardie und zwar, da der vorangeschickte sogenannte ewige Kalender mit diesem Jahre beginnt, um 1314 gefertigtes Gebetbuch mit theils lateinischem, theils französischem Texte. Schon die kleinen, dem Kalender eingestreuten Bildchen, oben am Monatsanfange nicht blos Heilige, sondern auch turnirende Ritter eleganter Gestalt und unten auf den Randarabesken die Nonnen selbst in halb scherzhaften Darstellungen mit Jagd, Fischfang und Gartenarbeit beschäftigt, sind mit ihrem bescheiden naturalistischen Hange sehr graziös und gefällig, viel bedeutender aber die grösseren, die ganze Blattseite einnehmenden Miniaturen, welche in ihrem Zusammenhange die Geschichte der heiligen Benedicta und des auf der Auffindungsstelle ihrer Leiche gegründeten Klosters enthalten. Es sind immer noch Federzeichnungen mit leichter und fester Hand ausgeführt und zart kolorirt, das Haar blos durch Federstriche bezeichnet, die Carnation bleich, nur mit stark aufgesetzter Wangenröthe, die Gewänder zum Theil in den Lichtern weiss, zum Theil aber auch in kräftigeren, dunkleren Tönen, Gebäude und Bäume zur Charakterisirung des Herganges hinzugefügt, übrigens aber der Hintergrund golden oder tapetenartig. Die Compositionen gehen ohne Umschweif zu ihrer Aufgabe und bestehen meist aus wenigen Figuren, doch hat der Maler sie, wo es ihm nöthig schien, nicht gespart, z. B. bei der Zerstörung des Klosters durch die Kriegsleute des Grafen von Cambray, wo diese und die fliehenden Nonnen in ziemlich grosser Zahl angebracht sind. Die Zeichnung ist keinesweges richtig, die Arme sind auch hier fast immer zu kurz, die Augen zu gross, die Bewegungen übertrieben oder ungenügend. Aber Farbe und Zeichnung ergänzen sich und geben ein harmonisches Bild, der Ausdruck ist, ungeachtet der leichten Zeichnung des Gesichts, höchst sprechend, die Bewegung der Figuren bei aller Unvollkommenheit sehr charakteristisch, das Ganze giebt eine verständliche Erzählung, die uns durch ihre liebenswürdige Naivetät und durch die Anmuth des Vortrages anzieht. Besonders gelungen

sind die weiblichen und zarten Gestalten und Motive, die Anmuth der jugendlichen Heiligen, ihre Standhaftigkeit bei den Martern, die man über sie verhängt, die Empfindungen ihrer Zuhörer, das Lauschen ihrer treuen Dienerin an ihrer Kerkerthüre (deren Gestalt die beigefügte Zeichnung giebt), das Tasten des blinden Greises, der, durch einen Traum belehrt, von seinem Knaben geführt, im Walde die Grabstätte sucht, alles ist höchst wahr und anziehend dargestellt.



Es ist interessant, diesen Codex von 1314 mit dem um dieselbe Zeit und mit ganz ähnlicher Bestimmung in Deutschland gemalten Passionale der Prinzessin Kunigunde, das wir oben kennen lernten, zu vergleichen. Sehen wir auf Abrundung der Form und Harmonie der Farbe, so hat das französische Werk unbedingt den Vorzug; bei allen Mängeln der Zeichnung kommen so grosse Härten wie dort nicht vor. Aber freilich ist es auch weit entfernt von der Tiefe des Gefühls und selbst von der Schönheit der Linie, die wir dort entdecken. Auch sind die Compositionen des Prager Künstlers viel figurenreicher, die Gesichter enthalten mehr Details, die Falten der Gewänder fallen viel gedrängter und endigen mit dem bedeutsamen Schwunge des langen Gewandes. Wir fühlen überall den Drang noch mehr, noch Tieferes auszusprechen, und glauben die Arbeit eines noch unausgebildeten, aber hoch begabten Künstlers vor uns zu haben, der die höheren Ziele der Kunst wenigstens ahnet und erstrebt, während die französischen Miniaturen mehr einem vornehmen Dilettantismus entsprechen, dem Leichtigkeit und Eleganz der Form über alles gehen.

Sehr zahlreiche französische Miniaturen und unter ihnen mehrere, deren Entstehungszeit sich auch durch äussere Beweise feststellen lässt, zeigen dass diese Weise sich bis um die Mitte

des vierzehnten Jahrhunderts fast unverändert erhielt. Ein umfangreiches Werk dieser Art ist das dreibändige Leben des h. Dionysius in der grossen Bibliothek zu Paris*), welches zufolge des Dedicationsblattes dem König Philipp V. von Frankreich überreicht wurde und also seiner Regierungszeit (1316 — 1322) angehört. Die Zeichnung der kleinen, auf Tapetengrund von gothischen Spitzsäulen eingerahmten Bildchen ist zierlich und fein, die Haltung mässig ohne übertriebenen Schwung und gewaltsamen Ausdruck, die Modellirung sorgsam und die Farbe zart. Gott Vater reicht aus rosenrother Wolke die Hand und selbst die Greise haben noch eine weibliche jugendliche Grazie. Aber in diesem Tone geht es auch ununterbrochen fort; selbst die Darstellung der Engelchöre, der Glanzpunkt im Leben des Areopagiten, macht davon keine Ausnahme; sie sind alle gleich gebildet und nur durch Beischriften und Attribute unterschieden. Dieselbe zierliche aber eigentlich leere Weise finden wir in einer grossen Zahl von nicht datirten Manuscripten; so in einem Tristan, in dem allegorischen Pélérinage de la vie humaine (Mss. franç. 7187 und 7210) und in der wegen der grossen Zahl ihrer Vignetten schon oben erwähnten Bilderbibel nro. 6829 in der grossen Pariser Bibliothek; in einem lateinischen Psalter in der Bibliothek des Seminars zu Padua, welches von der im Jahre 1413 verstorbenen Aebtissin des St. Peterskloster demselben vermacht wurde, in dem Leben des h. Ludwig in der öffentlichen Bibliothek zu Bern, in einem Breviarium in der städtischen Bibliothek zu Nürnberg**) u. s. w. In den „Voeux du Paon" in der Pariser Bibliothek (Suppl. Franç. 254) mit dem Datum von 1340 und in den anmuthigeren Malereien des „Roman du bon roi Alexandre" in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford***), welche nach ausführlicher Inschrift im Jahre 1344 durch Johann de Grise vollendet wurden, ist dieser Styl noch unverändert. In einem reichen Codex des Romans der Rose, den der grosse Bü-

*) Mss. franç. 7953—55. Vgl. Waagen K. u. K. M. in England und Paris III, 303, wo auch die meisten der übrigen, oben angeführten Manuscripte der Pariser Bibliothek beschrieben sind.

**) Vergl. Waagen, Deutschland I, 273.

***) Kleine Abbildungen daraus bei Dibdin, Decamerone I, 198.

cherliebhaber Herzog Johann von Berry (1340 bis 1416) besass und der vielleicht um 1360 entstanden sein mag*), zeigt sich zwar der bedeutende technische Fortschritt, dass die zahlreichen Miniaturen sämmtlich ganz mit dem Pinsel ausgeführt, dabei von lebendigerer Färbung und etwas kräftiger modellirt sind; aber die Auffassung ist noch im Wesentlichen dieselbe, conventionelle, zierliche, wenn auch die Köpfchen zuweilen etwas mehr Ausdruck und die Bewegungen bei aller vornehmen Zurückhaltung etwas mehr Wahrheit haben. Von landschaftlicher Behandlung ist übrigens noch keine Spur, der Rosenstock zur Bezeichnung des Liebesgartens ist unendlich steif und Narciss in blauer côte hardie und mit zweifarbigen Beinkleidern steht auf rothbraunem Tapetengrunde vor dem viereckig eingerahmten Bassin mit grosser Gelassenheit.

Forschen wir nach den Leistungen der Sculptur während desselben Zeitraums, etwa bis zum Regierungsantritte Karls V. (1365), so sehen wir auch diese Kunst auf dem in der vorigen Epoche eingeschlagenen Wege mit steigender Belebung fortschreiten. Schon die Königsgruft von St. Denis**) liefert dafür den Beweis. Da finden wir gleich aus dem Anfange der Epoche die Grabbilder der Gräfin von Artois († 1311) und ihres Gemahls, des Grafen von Evreux († 1319), besonders jene überaus anziehend, in ruhiger Haltung, die Hände gefaltet, das feine milde Gesicht in fast nonnenhafter Verhüllung, das gürtellose Oberkleid in weichen Falten mit kaum bemerkbarem Schwunge der Linien bis über die Füsse fallend, ein Meisterstück von Feinheit und Eleganz. Auch die eigenthümliche Aufgabe eines fünf Tage nach seiner Geburt gestorbenen Königs, Johanns I. († 1316) des nachgebornen Sohnes Ludwigs X. ist glücklich gelöst, wenn auch ohne Anspruch auf Portraitähnlichkeit; es ist die Gestalt eines Kindes von etwa zwei Jahren in längerem Unterkleide und

*) Mss. franç., Nro. 6985, 3. 3. — Waagen, a. a. O. S. 305, nimmt an, dass die Malereien für den Herzog von Berry ausgeführt seien; allein die Notiz mit der Unterschrift des Secretairs Flameel (Le Romant de la Rosse est a Jehan filz de roi de France Duc de Berry) nennt ihn nur als Eigenthümer.

**) Guilhermy, Monographie de l'église royale de St. Denis (1848), und Bernh. Stark, Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich, Jena 1855.

kürzerem Oberrocke, die Stirnbinde mit in Mastix nachgeahmten Edelsteinen, das Haupt wie gewöhnlich auf einem Kissen, die Füsse auf dem Löwen ruhend, mit gefalteten Händen, auf dem vollen Gesichte ein naives kindliches Lächeln, das mit der Grabesruhe contrastirt und die Beschauer dieser Grüfte zu fesseln pflegt. Auch unter den ritterlichen Gestalten der königlichen Familie sind einige in ihrer Art sehr schön; alle ruhig und schlicht gehalten, das Kostüm einfach, im Kettenharnisch mit weitem faltigen Oberkleide, das kurze Schwert und den lilienbesäeten Schild an der Seite, das Haupt unbedeckt, das Haar vorn kurz geschnitten, seitwärts in den bekannten geringelten Locken herabfallend, die Züge des glattrasirten Gesichts männlich edel und kräftig, nicht ohne Individualität. Das Bild des Grafen von Etampes († 1336) ist das schönste dieser Art, die Gestalt hier, wie häufig, von weissem, die Platte von schwarzem Marmor. Grabsteine von ähnlichem Verdienst, natürlich meistens in geringerem Stoffe, auch wohl statt des Reliefs nur in den Stein eingegrabene Zeichnung, haben sich noch zahlreich in allen Gegenden Frankreichs erhalten; besonders zeigen die weiblichen Gestalten, mit dem milden frommen Ausdrucke des schönen Gesichtes, der edlen Körperhaltung, den reinen Linien der Gewänder die Kunst dieser Zeit im günstigsten Lichte*), während die männlichen oft Tiefe und Energie vermissen lassen.

Diesen Mangel empfinden wir dann noch bestimmter an den **kirchlichen Sculpturen**, welche wir freilich nicht in so grossartigen Gruppen und nicht so zahlreich, wie aus der vorigen

*) Vergl. oben S. 386 die Abbildung der drei Hauptgestalten aus einer grossen Sandsteintafel in N. D. von Chalons-sur-Marne, nach Didron Annales arch. III, 284, jedoch mit Weglassung der sehr reichen architektonischen Einrahmung und der darin angebrachten Nebengestalten. Es ist eine Mutter zwischen zwei erwachsenen Töchtern, von denen die eine verheirathet, die andere als Nonne verstorben war, das letzte Todesjahr 1338. Die Innigkeit der drei schönen, schlanken Figuren, die Wendung der Töchter zur Mutter ist zart und ergreifend. Die beiden Weltdamen zeigen die Eigenthümlichkeit, dass das Hermelinfutter ihrer Mäntel Wappenschilder bildet; übrigens ist die Tracht, besonders im Gegensatze gegen die der Damen auf englischen Gräbern, einfach und geschmackvoll. Ein männliches, ritterliches Grabbild aus St. Thibault bei Semur bei Didron a. a. O. V, 193.

Epoche, aber doch noch sehr häufig antreffen. Sie sind fast immer anmuthig, in der bekannten gebogenen Haltung, aber doch meist gemässigt, niemals so stark wie einige Male in Deutschland, dabei nicht ohne naive, dem Leben entlehnte Motive, aber freilich oft manierirt und noch öfter einförmig und glatt, freier von Fehlern als die Werke des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, aber auch ohne den hohen erhabenen Ernst, welcher die einen, und das volle, frische Schönheitsgefühl, welches die anderen auszeichnet, und ohne irgend eine geistige Eigenschaft, welche für diesen Mangel entschädigt. Belege für diese Behauptung finden sich fast in jeder Kathedrale; in Rouen die Reliefs der Geschichte Christi an dem Südportale der Façade und der Geschichte Johannes des Täufers an den Portalen des einen Kreuzschiffes*), in Amiens eine Madonna am Südportal und die Statuen der Nordseite, in welchen man Bildnisse von Karl V. und anderen gleichzeitigen Wohlthätern der Kirche zu erkennen glaubt, in Rheims die allerdings sehr zierlichen Statuen auf der Westseite im Inneren neben den Portalen, an Notre Dame von Paris endlich die Madonna am Portale des nördlichen Kreuzschiffes**), welche das Kind mit dem Ausdrucke mütterlichen Stolzes emporhebt.

Viel wichtiger sind aber die einst farbigen, jetzt überweissten Reliefs an den Chorschranken im Inneren dieser Kathedrale. Die ganze Einschliessungswand des Chores war früher, wie wir aus älteren Beschreibungen wissen, mit Reliefs und Statuen geschmückt, der grösste Theil dieser Wand ist aber unter Ludwig XIV. behufs einer prachtvolleren Ausschmückung des Altarraumes abgebrochen, und nur die Theile hinter den Chorstühlen sind stehen geblieben, beide mit Reliefs aus der Geschichte Christi, aber nicht völlig zusammenhängend, indem die der

*) Taylor, Voyages pitt. et rom. dans l'anc. France, Normandie pl. 137, 138.

**) Der gewöhnlichen Annahme, dass dies Portal unter Philipp dem Schönen (1313) entstanden sei, widersprechen die neueren französischen Archäologen Viollet-le-Duc (in seinem Dictionnaire) und Guilhermy (Itinéraire arch. de Paris 1855, S. 81), indem sie es für ungefähr gleichzeitig mit der 1257 begonnenen Façade des südlichen Kreuzschiffes erklären. Die Sculpturen scheinen dennoch, was auch bei der Dauer der architektonischen Arbeit beider Façaden sehr begreiflich, erst im vierzehnten Jahrhundert hinzugefügt.

Nordseite, mit der Heimsuchung anfangend, bis zum Gebet am Oelberge gehen, die der Südseite aber den Faden der Geschichte erst nach der Auferstehung mit der Erscheinung Christi als Gärtner vor Magdalenen wieder aufnehmen und noch vor der Himmelfahrt mit dem letzten Abschiede des Auferstandenen von seinen Jüngern schliessen. Die chronologische Folge schreitet auf der Nordseite von Osten nach Westen, auf der Westseite von Westen nach Osten fort, so dass die zwischen beiden Fragmenten gelegenen Hergänge, die Passion, Kreuzigung und Auferstehung, ihre Stelle am Lettner hatten, wo sie im Angesichte der Gemeinde und im Anschlusse an die architektonische Anordnung ein Gesammtbild gaben, in dessen Mitte über der Eingangsthüre zum Chore sich ein Crucifix, dessen Schönheit gerühmt wurde, erhob *). Ueber die Zeit des erstens Beginnens dieser grossen Arbeit hat man keine ausdrückliche Nachricht, wohl aber über die Meister und die Beendigungszeit der südlichen Reliefs. Hier befand sich nämlich die jetzt ebenfalls zerstörte Statue eines knieenden Mannes mit einer Inschrift, welche dahin lautete, dass dies Jehan Ravy sei, der 26 Jahre Architekt von Notre-Dame gewesen und diese neuen Geschichten angefangen, welche dann sein Neffe, Meister Jehan le Bouteiller im Jahre 1351 vollendet habe**). Gewöhnlich hat man diese Inschrift

*) S. eine Restauration des Lettners und der Chorwand bei Viollet-le-Duc. Dict. III, S. 231. Das Geschichtliche bei Guilhermy a. a. O. S. 106, und in Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Theil III. Der östliche Theil der Reliefs ist nicht genau bekannt. Wahrscheinlich begannen sie nördlich vom Rundpunkte etwa mit der Schöpfung, gingen dann hier wie überall von der Linken zur Rechten in alttestamentarischen Hergängen fort, zeigten über der nördlichen Eingangsthüre die Verkündigung, auf welche demnächst die noch erhaltenen der Nordseite, dann die des Lettners und der Südseite folgten, welche bis zur südlichen Eingangsthüre führten, über welcher wahrscheinlich die Himmelfahrt Christi die Verbindung mit einer weiteren Reihe bildete, die am Rundpunkte mit dem jüngsten Gerichte oder mit der Krönung Mariä schloss. Dass der ganze zerstörte östliche Theil, wie Viollet-le-Duc a. a. O. annimmt, unten alttestamentarische Reliefs und darüber in Gruppen auf durchbrochenem Grunde die Geschichte Christi enthalten habe, ist mir aus manchen Gründen nicht wahrscheinlich.

**) C'est maistre Jehan Ravy, qui fust masson de Notre-Dame de Paris par lespace de XXVI ans et commenca ces nouvelles histoires, et maistre

auf das ganze Werk bezogen und dann bei der unverkennbaren Stylverschiedenheit der südlichen von den nördlichen Reliefs diese als die älteren dem Oheim, jene dem Neffen zugeschrieben. Allein die Verschiedenheit ist grösser und deutet nicht auf unmittelbare Fortsetzung, sondern auf eine längere Zwischenzeit. Schon der architektonische Unterbau beider Seiten ist völlig abweichend, der der Südseite mit 27 schlanken Arcaden, die durch ein Säulenbündel mit raffinirter Profilirung getrennt und durch besondere Einrahmungen in neun Abtheilungen von je drei Bögen getheilt sind, trägt in jeder Beziehung das Gepräge des vierzehnten Jahrhunderts, während der der Nordseite bei gleicher Breite nur eine Reihe von 19, folglich breiteren, ununterbrochen fortlaufenden Arcaden enthält, deren einfachere, derbe Formen ebenso entschieden auf das dreizehnte Jahrhundert, wenn auch erst auf das Ende desselben hinweisen. Die Reliefs beider Seiten sind aber immer mit ihrer architektonischen Basis gleichzeitig, ja diese scheint durch das Interesse des Bildners bestimmt. Denn während auf der Nordseite die Darstellung ebenso ununterbrochen fortschreitet wie die Arcadenreihe und vierzehn verschiedene Hergänge ohne äussere Trennung in chronologischer Folge und gedrängter Anordnung erzählt, hat der Meister der Südseite durch die Einrahmung von je drei Arcaden sich den Vortheil verschafft, auch seine Bildfläche in neun gleiche, besonders eingerahmte Felder zu theilen, von denen jedes ein in sich abgeschlossenes Bild enthält. Schon die Architektur ist daher dort auf den mehr epischen und reliefartigen Vortrag der Geschichte im Ganzen, wie das dreizehnte Jahrhundert ihn gewohnt war, hier auf eine lyrische Sonderung der Momente und auf eine mehr malerische Anordnung berechnet. Beiden liegen daher ganz verschiedene künstlerische Anschauungen zum Grunde. Ebenso

Jehan le Bouteiller son nepveu les a parfaictes lan MCCCLI. In der deutschen Ausgabe des Gailhabaud ist, ohne Bemerkung über diese wichtige Abweichung von der französischen, das L in ein viertes C, und mithin die Jahreszahl in 1401 verwandelt, wahrscheinlich nur durch einen Druckfehler, welcher indessen schon in die dritte Auflage von Kugler's Kunstgesch. II, 454 übergegangen ist, und den Verfasser dieses Abschnittes verleitet hat, durch Berechnung der in der Inschrift erwähnten 26 Jahre die Anfangszeit irrig auf 1376 zu bestimmen.

verschieden ist aber auch der plastische Styl beider Reliefs im Einzelnen Auf der Nordseite finden wir die schlanke Körperbildung, die ruhige, selbst etwas steife Haltung der Figuren, die gedrängte Anordnung und lakonische Sprache, die naive Andeutung verschiedener Localitäten und die Zusammenstellung von Figuren grösserer und kleinerer Dimension, die Mängel der Zeichnung aber auch einzelne Züge von überraschender Innigkeit des Ausdrucks und vom feinsten Gefühl für die Schönheit der Linie, ganz wie wir es an den besten Werken des dreizehnten Jahrhunderts kennen. Auf der Südseite dagegen ist alles regelmässiger; die neun Bildfelder haben wie gleiche Grösse auch gleichen, rautenförmig von Goldstreifen durchzogenen Hintergrund, gleiche Bedachung mit je sieben zierlichen Baldachinen, die Figuren sind correcter gezeichnet, alle von gleichen, und zwar eher kurzen Verhältnissen, die Bewegungen verständlich, die Compositionen klar und mehr malerisch gedacht. Auch in den Phantasiespielen, welche hier wie dort die ernsten historischen Gegenstände begleiten, ist eine charakteristische Verschiedenheit. An der Nordseite sind sie in die Zwickel der Arcaden verlegt und zwar so, dass immer vortrefflich ausgeführtes natürliches Blattwerk mit phantastischen Thiergestalten, Fledermäusen, kämpfenden Löwen u. dgl. abwechselt. An der Südseite fällt dieser Wechsel fort, die Zwickel haben die monotone aber regelmässige Ausfüllung durch einen Dreipass, Thiergestalten kommen nur als Regenrinnen an bestimmten Stellen der Einrahmung vor, die übrigens eine Fülle anmuthiger Figürchen, weibliche Gestalten in koketter Verhüllung oder Consolenträger mit komischer Gebehrde enthält, alle heiter, graziös, scherzhaft. Auch das Blattwerk ist hier anders, ohne Anspruch auf Nachahmung bestimmter Pflanzen, conventionell gebildet und in stets gleichen Büscheln, ein rein architektonisches Ornament. Alles ist also regelmässiger, aber auch matter, weniger kräftig. Bei dieser durchgängigen stylistischen und geistigen Verschiedenheit beider Seiten muss man den Zwischenraum eines Menschenalters zwischen ihnen annehmen, und also jene nördlichen Reliefs dem Ende des dreizehnten oder höchstens den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts und nur die südlichen dem Meister Ravy

und seinem Neffen zuschreiben*). Diesen Sachverhalt deutet auch wirklich schon die erwähnte Inschrift an, indem sie dem Meister Ravy nur den Anfang der neuen Geschichten zuschreibt, so dass jedenfalls damals schon ältere vorhanden waren, zu welchen gewiss die ohnehin durch die grossen Aufgaben des Lettners von den südlichen geschiedenen Darstellungen der Nordseite gehörten. Wir haben also hier eine günstige Gelegenheit, die stylistischen Veränderungen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu studiren. Ich glaube nicht, dass der Vergleich zu Gunsten des neueren Meisters ausfallen wird. Seinem Fleisse, seiner Sorgfalt, der Ausführung, besonders der Sauberkeit der Details muss man Gerechtigkeit widerfahren lassen; er zeichnet correcter, ordnet regelmässiger, vermeidet alles Dunkle und manche Verstösse, die unserm modernen Auge bei den älteren Meistern anstössig werden können; er übertrifft diese in der heiteren Anmuth der genreartigen Nebenfiguren. Aber in poe-


Chorschranken von N.D. von Paris. Nordseite.

*) Nur Viollet-le-Duc und Guilhermy, beide an den angeführten Orten, haben sich in diesem Sinne und zwar mit grosser Bestimmtheit, aber ohne nähere Erörterung ausgesprochen. Ob sie urkundliche Beweise für diese, allerdings schon durch das Stylistische vollkommen begründete Annahme haben, ist mir unbekannt. Abbildungen der Reliefs zum Theil bei Gailhabaud a. a. O., der nördlichen bei E. Leconte N. D. de Paris, beider Seiten in Lassus et Viollet-le-Duc, Monographie de N. D. de Paris et de sa nouvelle sacristie. Aus dem letzten Werke sind die beiden beigefügten Abbildungen entlehnt. Die erste, den älteren Reliefs angehörig, zeigt König Herodes auf seinem Throne, indem er, durch Eingebung des Teufels bestimmt, den Kindermord anordnet, richterlich das rechte Bein über das linke geschlagen, die zweite, der Südseite und den neueren Reliefs angehörig, Christus nach der Auferstehung den Frauen erscheinend. Die steife Correctheit der neueren Arbeit in Vergleich mit der freien Linienführung der älteren ist schon in diesen Beispielen und noch viel mehr vor den Originalen oder bei Betrachtung des Ganzen einleuchtend.

tischer Tiefe und Freiheit der ernsteren Darstellungen steht er ihm nach; er weiss nicht mehr in Andeutungen zu sprechen und die Phantasie des Beschauers anzuregen, seine Correktheit ist trocken, seine kurzen Gestalten erscheinen unkräftig, sie haben wohl einen Anklang an Portraitähnlichkeit, aber doch nur an eine alltägliche, spiessbürgerliche Wahrheit, ohne volles Leben und freie Mannigfaltigkeit. Sie erinneren in Haltung und Bewegung an die Verlegenheit junger Leute, welche zum ersten Male als Erwachsene in der grossen Welt auftreten sollen. Besonders ist die Nüchternheit an der wiederkehrenden Gestalt des Heilandes ermüdend und unerfreulich.



Chorschranken von N. D. von Paris. Südseite.

Die Compositionen endlich sind steif und oft leer; so gleich im ersten Felde bei der Erscheinung Christi im Garten ist ein Baum und ein Fels auf dem Tapetengrunde wie ein Satzstück vorgeschoben, um neben den zwei Figuren das Bildfeld einigermaassen zu füllen. Man versteht die Schwierigkeiten, mit welchen der Meister zu kämpfen; er weiss von der Natur zu viel, um sich in alter naiver Weise gehen zu lassen, aber zu wenig, um sie recht lebensvoll zu geben, er ist dabei durch die Rücksichten auf Anstand und guten Geschmack, welche wir in den Miniaturen durchfühlen und die sich durch den Zustand der französischen Gesellschaft erklären, gehemmt und kann nur in harmlos Graziösem

sich freier ergehen. Die frühere Begeisterung, das Selbstvertrauen, welches mit künstlerischer Demuth zusammenhängt, ist nicht mehr; Meister Ravy weiss schon, dass sein Name genannt werden wird, und darf ihn nicht aufs Spiel setzen. Er hält auch wohl diese etwas steife und monotone Weise für schön und weiss jedenfalls keine andere zu finden. Diese Schwäche ist aber nicht der vereinzelte Fehler dieses Meisters, vielmehr begegnen wir derselben Rathlosigkeit, demselben Schwanken zwischen den älteren stylistischen Prinzipien und einem tieferen Eingehen auf die Natur auch an den Grabsteinen dieser Zeit und namentlich kann die Gestalt des redlichen und unglücklichen Königs Johann († 1364) in der Gruft von St. Denis in ihrer steifen Haltung und mit der trockenen und schweren Behandlung der Gesichtszüge und Hände als Belag dafür dienen.

Unmittelbar nach diesen ersten Spuren der Ermattung der einheimischen Kunst finden wir niederländische Künstler in Frankreich beschäftigt. In den Berichten über die Ausschmückung des Louvre, welche der Sohn und Nachfolger eben dieses Königs Johann, Karl V., gleich nach seinem Regierungsantritt begann, werden uns die Namen vieler Bildhauer und Maler überliefert; die meisten, wie Jaques de Chartres, Jean de St. Romain *) u. a., scheinen Franzosen, aber neben ihnen kommt ein Jean de Liège vor, der höher geachtet, wenigstens höher bezahlt ist, als alle jene. Noch bedeutender scheint ein gewisser Hennequin, ebenfalls aus Lüttich, gewesen zu sein, welcher schon 1368 an dem Grabe arbeitete, welches der noch junge König sich in der Kathedrale von Rouen stiftete **). Ein eben so eifriger Mäcen wie der König war sein Bruder, der Herzog Johann von Berry, und auch er hatte einen Meister aus den Niederlanden in seinem

*) Ein Ort St. Romain liegt in der Normandie, und wahrscheinlich stammte unser Künstler von daher. Er erhielt für eine Statue des Königs 6 Livres 8 sols parisis, Johann von Lüttich aber 16 Livres. Sauval, Antiquités de Paris II, 263, und Guilhermy im Itinéraire de Paris p. 263, und in der Monographie de St. Denis p. 285.

**) Sein Herz sollte dort bestattet werden. Der Preis des Grabes war auf die bedeutende Summe von 1000 Livres festgesetzt. Vergl. den Rechnungsauszug über eine Abschlagszahlung bei de Laborde, Ducs de Bourgogne II, 1, pag. XXII.

Dienste, André Beauneveu aus dem Hainaut, Maler und Bildhauer, dem Froissard das Zeugniss giebt, dass er in allen Ländern, namentlich in Frankreich und England, nicht seines Gleichen gehabt habe *). Besonders in der Miniaturmalerei scheinen beide Fürsten den Niederländern den entschiedensten Vorzug gegeben zu haben; geradezu alle Maler, welche als in ihren Diensten stehend bekannt sind und in den Verzeichnissen ihrer Bibliotheken genannt werden, sind niederländische. So zuerst jener Johann von Brügge, der sich in einer Karl V. überreichten Bibel mit der Jahreszahl 1371 als „Maler des Königs" (Pictor regis) bezeichnet und stolz hinzufügt, dass er dies „mit eigener Hand" gemalt habe, dessen Verdienste auch so anerkannt waren, dass der Geschenkgeber, ein Diener des Königs, in der Zueignung sich rühmen durfte, dass er eine so schön ausgemalte Bibel nie gesehen habe **). Andere Werke von der Hand dieses Künstlers besitzen wir nicht, indessen ist es, da er sich Pictor, nicht Illuminator nennt, wahrscheinlich, dass er mehr als blosser Miniaturmaler gewesen***), wie denn auch André Beauneveu, obgleich nach Froissard's Zeugnisse ein berühmter Maler

*) Et s'y tint (le Duc de Berry à Mahun sur Yèvre) plus de trois semaines et devisoit au maitre de ses oeuvres de taille et de peinture, maistre Andrieu Beau-Neveu à faire nouvelles images et peintures. Car en telles choses avait il grandement sa faintaisie de toujours faire oeuvres de taille et de peinture, et il étoit bien addressé, car dessus ce maitre Andrieu n'avoit pour lors meilleur ni le pareil en nulles terres ni de qui tant de leurs ouvrages fut demouré en France et en Hainault, dont il étoit de nation, et au royaume d'Angleterre.

**) Conques je ne vi en ma vie Bible dystoires si garnie dune main pourtraites et faites ect. Die Bibel (welche schon Montfaucon kannte und beschrieb, vergl. Fiorillo G. d. z. K. in Frankreich S. 85) befindet sich jetzt im Museum Werstreenen im Haag und ist von Waagen im D. Kunstbl. 1852, S. 248, ausführlich beschrieben.

***) Dass man wirklich so unterschied, wenn auch nicht strenge, ergeben viele Beispiele. Ein Clericus Johannes de Woluwe, welcher der Herzogin von Brabant anfangs nur Miniaturen liefert und illuminator genannt wird, erhält später (1385), wo er für Wandmalereien bezahlt wird, den Namen pictor. Vergl. de Laborde Ducs de Bourg. II, 2, Nro. 4386 und 4401. Ein Johannes le Tavernier, der 1454 dem Herzog von Burgund Miniaturen liefert, wird dabei peintre et enlumineur genannt (daselbst Nro. 4021), so dass es zwei Gewerbe waren.

und Bildhauer, nicht verschmähete, mit eigener Hand Miniaturen für seinen Herrn zu malen *). Ausserdem werden in dem Bücherverzeichnisse des Herzogs von Berry namentlich genannt ein Jaquemart aus Hesdin in Flandern **) und ein Paul von Limburg nebst seinen zwei Brüdern, beide mit grosser Auszeichnung und nur bei besonders kostbaren Miniaturwerken, während bei anderen, gleichwohl sehr schönen Büchern, nur die „Arbeiter" des Herzogs als solche und ohne Namensangabe erwähnt werden***). Für das Verhältniss, in welchem diese Künstler zu dem Herzoge standen, ist es bezeichnend, dass Paul von Limburg und seine Brüder ihm zu Neujahr 1410 eine Attrape, nämlich ein Stück Holz schenkten, welches sie täuschend wie ein Buch bemalt hatten, und dass dieser Scherz in der Bibliothek bewahrt wurde; der Werth aber, den man auf ihre Arbeiten legte, ergiebt sich daraus, dass einige Hefte eines unvollendeten Gebetbuches mit Malereien Pauls und seiner Brüder in einem Kästchen verschlossen aufbewahrt und im Verzeichnisse auf 500 livres geschätzt wurden †). Wir dürfen annehmen, dass die wenigen

*) In dem in den Jahren 1401 bis 1403 geschriebenen Verzeichniss der Bibliothek des Herzogs von Berry heisst es bei einem Psalter: Il a plusieurs histoires au commencement de la main de maitre André Beauneveu. Waagen (K. und Kunstwerke in Frankreich, III, 335) glaubt diesen Codex in der Pariser Bibliothek entdeckt zu haben; ich gestehe, dass mir die Arbeit für den Liebling des Herzogs zu alterthümlich scheint.

**) Waagen führt (a. a. O. S. 339) die betreffende Stelle eines in den Jahren 1412 bis 1416 verfassten Verzeichnisses nach einer Mittheilung des Grafen Bastard in solcher Fassung an, dass darin von einem Jaquemart und einem Hodin die Rede sei (histoires de la main de Jaquemart, de Hodin ect.). Nach den Ermittelungen von de Laborde (a. a. O. I, pag. CXXI und II, pag. XLV) heisst jedoch der Maler Jaquemart de Esdin, so dass wahrscheinlich die Veränderung in Hodin in dem nur in Abschrift vorhandenen Bücherverzeichnisse auf einem Missverständnisse des Copisten beruht. Jaquemart war ebenfalls und zwar schon im Jahr 1384 „pintre" im Solde des Herzogs.

***) Z. B. Unes belles heures, très bien et richement historiées — lesquelles Monseigneur a fait faire par ses ouvriers. Diese Notiz steht bei einem Buche, das (freilich mit Einschluss der grossen, am Einbande angebrachten Perlen) auf 875 livres tournois geschätzt ist.

†) Vergl. die Notizen bei de Laborde a. a. O. pag. CXXI. Seine Angabe, dass das Gebetbuch des Herzogs von Berry mit Malereien des Paul von Limburg und seiner Brüder, welches Waagen a. a. O. S. 340 im Besitze des Grafen

uns erhaltenen Nachrichten nicht die ganze Thätigkeit niederländischer Künstler in Frankreich erschöpfen, dass vielmehr neben jenen ausgezeichnetesten noch andere Niederländer theils als ihre Gehülfen, theils um gleiche Erfolge zu erlangen, nach Frankreich gekommen, und dass die Grossen und die städtischen Obrigkeiten den Geschmack der königlichen Prinzen, der ersten Mäcene des Landes, getheilt haben. Auch können wir in den Miniaturen der Handschriften erkennen, dass französische und niederländische Maler neben einander arbeiteten.

Aeusserungen der Zeitgenossen über die Ursachen dieses, der niederländischen Kunst gegebenen Vorzuges besitzen wir nicht, und wenn wir versuchen, die Geschichte derselben bis zu diesem Zeitpunkte herzustellen, so fliessen die Quellen überaus sparsam. Werke der höheren Malerei sind nur in sehr kleiner Zahl auf uns gekommen. Eine aus Utrecht stammende Gedächtnisstafel des daselbst 1363 verstorbenen Archidiaconus Henricus de Reno, jetzt im Museum von Antwerpen*); ein Flügelaltar von geringer Dimension in Tempera und auf Goldgrund, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung mit daneben stehenden Gruppen, auf den Flügeln weibliche Heilige, der aus dem Versammlungszimmer der Gerberzunft in die Kathedrale St. Sauveur zu Brügge gelangt ist**); ein bis zur Unkenntlichkeit übermaltes Bild des Grafen Robert von Bethune in St. Martin in Ypern, und endlich die erst vor wenigen Monaten unter der Tünche entdeckten lebensgrossen Gestalten einiger flandrischer Grafen, welche der letzte derselben, Ludwig von Maele, in der im Jahre 1374 der Frauenkirche zu Courtray angebauten Katharinenkapelle ausführen lassen, an denen aber leider nur die Körper bis zur Brust, nicht die Köpfe erhalten sind***), das sind soviel mir bekannt,

von St. Mauris zu Paris sah, nach Berlin gekommen sei, ist ein Irrthum. Wenigstens ist mir nichts davon bekannt geworden.

*) Passavant im Kunstbl. 1843, S. 225 und in seiner Kunstreise S. 410. Eine Abbildung im Messager des sciences et des arts 1830, S. 133.

**) Michiels (Histoire de la peinture flamande et hollandaise, II, 18), Waagen (Kunstbl. 1847, S. 161), Hotho (a. a. O. I, 301) sahen das Bild im Versammlungszimmer der Kirchenvorsteher; es befindet sich jetzt in einer Kapelle des linken Seitenschiffes.

***) Die Gestalten sind in den die ganze Kapelle umgebenden hohen Ar-

alle grösseren Gemälde dieser Epoche, die wir in den gesammten Niederlanden nachweisen können. Allerdings werden der puritanische Eifer und die spätere Geschmacksrichtung der Holländer, die Bilderstürme, die vielen Kriege und Belagerungen und besonders die Prunksucht des wiederhergestellten Katholicismus in Belgien unendlich viel zerstört haben. Allein nicht blos die Meisterwerke der Brüder van Eyck und Memling's, sondern auch geringere Bilder des späteren fünfzehnten und des sechszehnten Jahrhunderts sind der Zerstörung entgangen, so dass man dieser allein den Mangel älterer Gemälde kaum zuschreiben kann. Jedenfalls aber werden nicht gerade die schlechtesten Bilder erhalten sein, und dennoch lassen diese Ueberreste weder einen erheblichen Aufschwung, noch eine bedeutsame Eigenthümlichkeit dieser niederländischen Schule erkennen. Sie sind den gleichzeitigen Kölnischen Bildern sehr verwandt und stehen im künstlerischen Werthe den besseren derselben weit nach. Die Körper sind ebenso schlank gehalten, die Gewandbehandlung mit dem Schwunge langer Linien ist ganz ähnlich, und nur darin kann man eine Verschiedenheit bemerken, dass die Gesichter etwas voller, die Hände schwerfälliger und ohne die typische Zierlichkeit sind, und das Colorit, besonders der Köpfe, bräunlicher und ohne die dort beliebten weissen Lichter ist. Auf dem Bilde zu Brügge kann man bei übrigens sehr handwerksmässiger Ausführung an der Gruppe der Männer neben dem Kreuze in dem fast burlesken Ausdrucke ihrer verschiedenen Empfindungen vielleicht eine Spur naturalistischer, genrehafter Tendenz entdecken*).

caden gemalt, die Grafen stets in voller Rüstung, zwei Mal jedoch mit einer Nebenfigur, das eine Mal ohne Zweifel die Gemahlin des Grafen in reicher weiblicher Tracht, das andere Mal aber, bei Balduin I., dem Vater des Kaisers von Constantinopel, eine nackte, nur durch einen Hermelinmantel verhüllte Gestalt, deren Geschlecht eben dadurch unkenntlich ist. Ludwig von Maele hatte wahrscheinlich die Ahnenreihe bis auf seine Zeit fortführen, die dadurch nicht in Anspruch genommenen Felder aber blos mit demselben tapetenartigen Grunde ausfüllen lassen, auf welchem dann später die Bildnisse Karl's V. und anderer spanischer Könige, die sich ebenfalls erhalten haben, aufgetragen sind.

*) Das Temperabild, die Jungfrau mit dem Kinde nebst verschiedenen Heiligen auf blumiger Wiese, welches Passavant (Kunstreise S. 348) in der Sammlung des Herrn Imbert in Brügge sah, ist mir unzugänglich geblieben.

Werke des **Erzgusses** sind überall der Begehrlichkeit späterer Zeiten am Meisten ausgesetzt und von dem Fortbestehen der Schule von Dinant wissen wir nur durch ein Lesepult und einen Kandelaber in der Kathedrale von Tongern, welche den Namen des Künstlers, Johann Joses von Dinant, und die Jahreszahl 1372 tragen, nicht durch figürliche Werke. Wichtiger sind zwei lebensgrosse in Messing gravirte Grabmäler aus dieser Epoche, welche sich in Brügge neben mehreren aus der Spätzeit des fünfzehnten und aus dem sechszehnten Jahrhundert in der Kathedrale St. Sauveur*) finden, das eine mit dem Todesjahr 1387, das andere für die Eheleute Joris de Munter, von denen die Frau 1423, der Mann 1439 starb. Ungeachtet dieses ziemlich bedeutenden Zwischenraumes sind sie in Schönheit und Eigenthümlichkeit einander sehr ähnlich. Auf beiden erscheinen nämlich die Bestatteten in weite Leichentücher gehüllt, so dass von den Gesichtern nur die mittleren Theile, bei den Männern immer mit einer Andeutung des Bartes, sichtbar, und selbst die Hände, obgleich sie ein schmales Kreuz auf der Brust halten, ganz bedeckt sind. Offenbar war es Absicht, die höchste, demüthige Zerknirschung, die reuevolle Verzichtleistung auf weltliche Eitelkeit auszudrücken; die Spruchbänder am Munde der Bestatteten enthalten daher auch stets ein schmerzliches Sündenbekenntniss und nur den oben und unten angebrachten Engeln sind Worte des Trostes in den Mund gelegt. Diese Absicht wird denn auch durch die Ausführung vollkommen erreicht. Die Leichentücher sind nämlich in ihrem weiten Faltenwurfe mit gewaltig breiten Strichen fast ohne Schattirung meisterhaft und so kräftig gezeichnet, dass sie allein das Auge beschäftigen, während die schwach angedeuteten Züge der halbverhüllten Gesichter fast verschwinden, und so dem Beschauer ein verständliches Memento mori zurufen. Die Linienführung dieser Gewänder ist ebenso stylvoll wie naturwahr, und auch die Engel sind von

*) In St. Sauveur sind im Ganzen sieben solche Platten, von denen aber nur fünf ganz aus Messing bestehen, zwei nur eingelegte kleinere Stücke enthalten. Ausserdem ist in St. Jacques eine Reihe von Messinggräbern, die aber, mit Ausnahme eines von 1460, sämmtlich aus dem sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert stammen.

vollerer Form, als wir sie wenigstens um die Zeit des ersten Grabmales in Deutschland finden. Ist dieses also wirklich bald nach dem Tode des Bestatteten gearbeitet, so haben wir hier den Beweis nicht blos einer bedeutenden künstlerischen Meisterschaft, sondern auch den einer von der deutschen und französischen Kunst abweichenden Tendenz auf grössere Naturwahrheit und eine dadurch bedingte tiefere Wirkung. Uebrigens ist die spätere Platte, bei aller Aehnlichkeit, von grösserer Meisterschaft als die frühere, so dass man ein Fortschreiten in derselben Richtung erkennt*).

Auch die Werke der Steinsculptur dieser Epoche sind in Holland fast ganz verschwunden und in Belgien selten. Nur Tournay, welches zwar damals politisch noch zu Frankreich, aber doch durch Stammesverwandtschaft zu den Niederlanden gehörte, macht eine günstige und wichtige Ausnahme, indem es noch eine bedeutende Zahl früherer Sculpturen und zwar von so entschiedener Eigenthümlichkeit besitzt, dass man sie einer eignen Bildnerschule zuschreiben darf**), welche hier durch die grandiosen Bauten und durch die Vortrefflichkeit des in Tournay gebrochenen Steines günstige Gelegenheit zu ihrer Uebung fand. Die ältesten Werke dieser Schule aus gegenwärtiger Epoche finden wir unter dem reichen plastischen Schmucke in der Vorhalle der Kathedrale. Die obere Statuenreihe gehört zwar erst dem siebenzehnten, eine Folge von Reliefs darunter dem sechszehnten Jahrhundert an, aber die wunderschöne kolossale Madonna am Mittelpfeiler stammt mit Ausnahme ihres wahrscheinlich später ergänzten Kindes unverkennbar aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die weiche Biegung des schlanken Körpers und die langen, stylvoll aufgelösten Gewandlinien gleichen denen der

*) Dass Semper in seinem Werke: Der Styl eine kleine, aber gelungene Abbildung dieser Platte gegeben hat, ist schon oben angeführt. Die Verschiedenheit der Arbeit von der auf den deutschen Platten dieser Art ist übrigens augenscheinlich und auch auf der älteren Platte der Grund ganz abweichend von den dort beliebten Mustern.

**) Waagen hat das Verdienst, zuerst auf diese Bildnerschule aufmerksam gemacht zu haben. Sein Aufsatz (Kunstbl. 1848, Nro. 1) schildert jedoch nur die von Herrn Dumortier in Tournay aus aufgehobenen Kirchen gesammelten Grabsteine, nicht die kirchlichen Sculpturen.

besten deutschen Madonnenbilder dieser Zeit, aber das liebliche Antlitz ist hier belebter und individueller. Deutlicher noch tritt ein Streben nach naturwahrem und wirkungsvollem Ausdrucke an den auf der einen Seite der Vorhalle erhaltenen Propheten und besonders an den Reliefgestalten hervor, welche an den Pfeilern des Portals einzeln stehend, aber mit dramatischer Beziehung auf einander die Geschichte der Schöpfung, dann (unter dem Bilde der Jungfrau) des Sündenfalles, und endlich der Vertreibung aus dem Paradiese darstellen. Es sind Figürchen von noch nicht halber Lebensgrösse und mit manchen Schwächen des vierzehnten Jahrhunderts, aber dessen ungeachtet von überraschender Lebendigkeit und Empfindung. Eva mit äusserst lieblichem Kopfe zeigt sich immer in naiver, dem Moment entsprechender Bewegung, Adam mit ziemlich richtig und kräftig gebildetem Körper und fast portraitartig individuellem Kopfe gewöhnlich fortschreitend im Halbprofil; der Engel der Vertreibung endlich, nach alter Weise in der Vorderansicht gegeben, ist wenigstens im Motiv grossartig, und auch das verdient bemerkt zu werden, dass die Schlange am Baume des Sündenfalles hier schon einen, anscheinend weiblichen, Menschenkopf hat. Die weiteren Fortschritte der Schule können wir dann an einer Reihe von Grabsteinen beobachten, welche theils in den Kirchen von Tournay zerstreut, theils von einem einheimischen Kunstfreunde, Herrn Dumortier, gesammelt sind, und von denen nur zwei oder drei dem vierzehnten, die meisten dem fünfzehnten Jahrhundert angehören, wo wir sie bis zum Jahre 1438 verfolgen können*). Obgleich sie hiernach einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren umfassen, sind sie einander sehr ähnlich und wie nach einem bestimmten Typus gearbeitet. Sie sind nämlich alle von geringer Höhe und bedeutend grösserer nach Maassgabe der Gegenstände wachsender Breite, und sehr tief ausgearbeitet, so dass die Figürchen in starkem Relief auf der glatten Fläche vortreten, welche oben stets durch eine Reihe gothischer Baldachine von wieder-

*) Bei einer verhältnissmässig grossen Anzahl ist nur das Jahrhundert MCCCC angegeben und die für die weiteren Zeichen gelassene Lücke unausgefüllt geblieben; die Bestellung der Grabsteine bei dem Leben der Bestatteten war also sehr gewöhnlich.

kehrender Construction bekrönt ist. Die Anordnung ist durchweg eine malerische, so dass die Hauptfigur, etwa die Jungfrau mit dem Kinde oder die Trinität, die Mitte einnimmt und in der Vorderansicht erscheint, während auf beiden Seiten andere Gestalten, gewöhnlich die knienden Familienglieder des Stifters und ihre Schutzheiligen in halbem Profil erscheinen. Auf dem Grabsteine eines gewissen Jean du Bos vom Jahre 1438 halten zwei Engel hinter der Jungfrau den Vorhang, ganz wie auf einem Bilde, und auf einem andern älteren Steine ist das jüngste Gericht mit gleicher malerischer Anordnung dargestellt. Auch waren die meisten dieser Denkmäler, wie zahlreiche Farbenspuren ergeben, wirklich ganz in natürlicher Farbe bemalt. Die Gestalten sind durchweg von kurzen Verhältnissen mit breiten Gesichtern und weiten, in zahlreiche weiche Falten gebrochenen Gewändern, die Familienglieder der Bestatteten stets in der Tracht der Zeit, mit sichtbarem und nicht erfolglosem Bestreben nach Portraitähnlichkeit; der Naturalismus geht dabei schon soweit, dass man bei den Biegungen des Körpers die Falten der Haut, an den Brüchen der Gewänder die Schwere des Stoffes wahrnimmt. Der Kunstwerth dieser Denkmäler ist im Ganzen nicht sehr gross, sie sind in der Ausführung handwerklich und verrathen, dass der Bildner die Wirkung zum Theil von der Farbe erwartete. Indessen zeichnen sich doch einige durch stylvollere Behandlung und durch lebendigeren Ausdruck vor den anderen aus. Dahin gehört der Grabstein des Doctors der Rechte Nicola de Seclin und seiner Familie, welcher wahrscheinlich in den letzten Decennien des vierzehnten Jahrhunderts gearbeitet ist*), und der des Gold-

*) Nicola de Seclin † 1341, seine Frau † 1335 und sein Sohn Colard de Seclin † 1401, sind gemeinsam bestattet; die letzte Jahreszahl ist so geschrieben, dass man erkennt, dass nur die Zahlzeichen MCCC ursprünglich und die anderen später hinzugefügt sind. Herr Dumortier und nach ihm Waagen schliessen nun daraus, dass der Stein bei oder bald nach dem Tode des Vaters (1341) gearbeitet sei und sind geneigt, ihn dem Bildhauer Wuillaume du Gardin, der um diese Zeit, wie wir sogleich sehen werden, lebte, zuzuschreiben. Allein da der Sohn, welcher königlicher Sergeant d'armes war, ganz erwachsen, als reifer Mann und mit den Zeichen seiner Würde dargestellt ist, ist es offenbar wahrscheinlicher, dass er nicht schon sechzig Jahre vor seinem Tode, sondern erst in den letzten Decennien des vierzehnten Jahrhunderts, frühestens 1360, das gemeinsame Denkmal bestellte.

schmidts Jan Jsac von 1401, beide bei Herrn Dumortier, dann aber auch das eben da befindliche des Jean du Bos von 1438 und das vielleicht ebenso späte des Eustache Savary im rechten Kreuzarme der Kathedrale, an welchem das Todesjahr unausgefüllt geblieben ist. An allen diesen ist die Körperbildung und Gewandung ungeachtet der naturalistischen Neigung sehr schön und würdig, während bei den meisten der dazwischenliegenden die Gewandfalten unruhig und überladen, die Körperformen plump und roh sind. Man darf voraussetzen, dass die kirchlichen Sculpturen mit grösserer Sorgfalt und von besseren Händen ausgeführt wurden, als die alltäglichen Aufgaben der Grabsteine, und glücklicherweise ist wenigstens ein solches Werk der Zerstörung entgangen, in welchem wir die Schule auf ihrer Höhe sehen. Es sind dies die zwei lebensgrossen Gestalten der Verkündigung, welche, neuerlich mit allzu lebhaften Farben übermalt, an den Pfeilern des Kreuzschiffes in St. Maria Magdalena in Tournay aufgestellt sind. Der Engel im langen, auf dem Boden aufliegenden Gewande hat schon die Bewegung des Kniebeugens, die in der Eyck'schen Schule herkömmlich wurde, indessen erscheint er schlanker, als diese ihn zu bilden pflegte, wozu selbst der Fehler, dass Kopf und Oberleib im Verhältniss zu dem unteren Theile des Körpers zu klein gerathen sind, etwas beiträgt. Viel schöner ist aber die Jungfrau. Sie scheint in Folge des englischen Grusses sich eben erhoben zu haben und hält in der Linken das Buch, während die Rechte den durch die Bewegung sinkenden Mantel unter der Brust fasst, so dass er in freien Falten herunterfällt und die Hälfte des Kleides unbedeckt lässt. Während dies eigenthümliche Gewandmotiv eine genaue künstlerische Beobachtung der Natur verräth, hat aber das Ganze und besonders das schöne Gesicht noch ganz die geistige Anmuth und Reinheit des idealen Styles. Wir werden das Werk vielleicht schon um 1430 setzen und den Einfluss der benachbarten Eyck'schen Schule anerkennen müssen, allein die Art, wie der Künstler sie benutzte ohne dem plastischen Style etwas zu vergeben, ist eine ungewöhnliche und beweist, wie stark und richtig noch die Traditionen der einheimischen Bildnerschule waren, die dann aber bald nach ihm der immer zunehmenden malerischen

Tendenz des Zeitalters erlegen sein mag, da wir keine weiteren Leistungen von ihr aufzeigen können.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass diese rüstige Schule auch ausserhalb der Mauern ihrer Stadt wirkte und Einfluss gewann. Wie frühe dies geschah, beweist eine Urkunde im Archiv von Tournay, nach welcher schon 1341 der Herzog Johann III. von Brabant bei einem dortigen Meister Wuillaume du Gardin ein in der Franciscanerkirche zu Löwen zu errichtendes Denkmal bestellte*). Leider existirt dieses nicht mehr, dagegen sind in der Kathedrale von Mons im Hennegau mehrere Gräber, das früheste von 1409, das jüngste von 1431, welche denen von Tournay gleichen, und endlich findet sich in Courtray in der schon erwähnten von Ludwig von Maele im Jahre 1374 der Frauenkirche angebauten Katharinenkapelle eine Reihe von freilich miniaturartig kleinen, aber geistreichen und interessanten Reliefs, welche nach Tendenz und Styl der Schule von Tournay angehören. Sie sind nämlich in den Zwickeln der Arcaden, welche die Kapelle auf drei Seiten umgeben, angebracht, und enthalten eine Fülle der verschiedensten Gegenstände in bunter Mischung, theils heilige Geschichten, das Leben der Jungfrau, die Legende eines Bischofs und die eines ritterlichen Heiligen, wobei denn noch ganz die Grazie des idealen Styles herrscht, theils phantastische Dinge, Ungeheuer, Köpfe, Blattwerk, Jagden, zuweilen aber auch aus dem Leben gegriffene genreartige Figuren, z. B. einen Bauer mit dem Dudelsack, einen Trommelschläger in enganliegender, höfischer oder soldatischer Tracht, welche mit einem frischen Naturalismus sehr lebendig dargestellt sind**).

*) Waagen a. a. O. und de Laborde, Ducs de Bourgogne I, pag. LXIV, geben den Inhalt dieser noch ungedruckten Urkunde nach Mittheilungen von Dumortier. Dass in derselben die Bemalung in guten Oelfarben (pointure a boines couleurs a ole) ausbedungen ist, entspricht den Wahrnehmungen an den Grabmälern von Tournay und bestätigt die schon sonst bekannte Thatsache, dass man im vierzehnten Jahrhundert Oelfarbe zur Bemalung des Steines anzuwenden pflegte.

**) Schayes, Hist. de l'archit. III, 186, spricht bei Erwähnung dieser Kapelle von dem Naturalismus der darin befindlichen Reliefs „der sieben Todsünden“, welche ich trotz der Mannigfaltigkeit der Gegenstände nicht darunter entdecken konnte.

Miniaturen in Handschriften niederländischen Ursprungs sind zwar häufiger als grössere Kunstwerke, aber doch immer, obgleich sie durch den Bildersturm und die anderen feindlichen Schicksale nicht viel gelitten haben können, in verhältnissmässig geringer Zahl auf uns gekommen. Unter ihnen haben die älteren, bis etwa 1360 ausgeführten, keinen Vorzug vor den gleichzeitigen deutschen und französischen Miniaturen, namentlich stehen sie den letzten an Zartheit und Eleganz bedeutend nach. Während die französischen Illuminatoren feine Umrisse und zarte Farben lieben, ist hier die Federzeichnung breit und ziemlich hart, die Färbung bald lichter bald dunkler, aber immer derber, während jene der Harmonie alles opfern, giebt hier das Ganze eher ein hartes, buntes Bild. Auch in der Charakteristik der meist allgemein gehaltenen Gesichter und in der Körperkenntniss haben sie nichts vor den französischen Arbeiten voraus, nur dass die naiven, aus dem Leben gegriffenen Züge, die allerdings auch dort nicht fehlen, bei ihnen vielleicht häufiger und etwas derber ausgesprochen sind. Unter den hierher gehörigen Handschriften hat eine biblische Geschichte in flamländischer Sprache im Museum Werstreenen im Haag das älteste Datum, indem es nach der Inschrift des Malers im Jahre 1322 vollendet ist*). Andere Miniaturen derselben Schule besitzt die burgundische Bibliothek zu Brüssel**), darunter besonders bemerkenswerth eine chronikenartige Schrift des Abtes Aegidius von St. Martin in Tournay, welche die Ereignisse dieser Stadt, besonders die tragischen, die Pest von 1349, die Judenverfolgung, die Geisslerfahrten bis 1352 erzählt und dann von anderer Hand fortgesetzt ist***).

*) Waagen im D. Kunstbl. 1852, S. 239. „Doe men scrief int jaer vns heren MCCCXXII verlichte mi Michiel van der borch.“ Ort und Provinz sind ungenannt.

**) Missalien aus Corssendonk nro. 212, aus Brüssel nro. 209, aus Forêt nro. 6426.

***) Der Codex (nro. 13076 der Bibl. de Bourgogne) wird als Tractatus de accidentibus oder auch als chronicon minus des Abtes Aegidius bezeichnet, im Gegensatz gegen ein chronicon majus desselben Verfassers, welches mit ähnlichen, ohne Zweifel auch gleichzeitigen und in demselben Kloster gefertigten Miniaturen sich früher im Besitze des Herrn Goethals-Vercruyse in Courtray befand. Abbildungen aus beiden sind im Recueil des chroniques de Flandre, Tome II, mitgetheilt.

Die Bildchen, ohne Zweifel während dieser Zeit und im Kloster gefertiget, stehen in der künstlerischen Durchbildung noch auf keiner hohen Stufe; sie sind auf Gold- oder Tapetengrund mit der Feder ziemlich leicht gezeichnet und colorirt, zeigen aber dabei ein ungewöhnliches und erfolgreiches Bestreben nach Naturwahrheit und Charakteristik, also dieselbe Tendenz, wie die Sculpturen der einheimischen Schule, und vermöge der leichteren Technik in noch stärkerem Maasse. Eines der Bilder schildert, wie das Volk die Schuld der verheerenden Krankheit den Juden zuschreibend einige derselben auf dem Markte verbrennt; man sieht sie schreiend in den Flammen, während die Bürger theils mit fanatischer Freude Holzbündel hineinwerfen, theils sich drängen, um das Schauspiel zu sehen. Ein anderes führt uns zur Pestzeit auf den Kirchhof, zu dem sich die Bestattenden drängen; vorn in dem sorgsam ausgeführten Rasen sieht man grabende Männer oder solche, welche die Leichen in die Grüfte senken, während neben ihnen schon andere von den Trägern abgesetzte Särge der Bestattung harren und seitwärts eine Anzahl von Personen mit Särgen auf den Schultern in ängstlicher Eile herangelaufen kommen. Die Bildchen sind ziemlich figurenreich und ausdrucksvoll und überhaupt ist die Aufgabe, jene grauenvollen Hergänge anschaulich zu machen, ziemlich geschickt gelöst. Aber von einem tieferen Verständniss der Körperbildung ist noch nicht die Rede und das landschaftliche Element noch völlig unausgebildet, selbst die Andeutung von Gebäuden des Marktplatzes fehlt gänzlich*). Etwas stärker ist es in einem jetzt ebenfalls im Museum Werstreenen im Haag bewahrten Messbuche, welches zufolge ausführlicher Inschrift des aus Antwerpen stammenden Illuminators zu Gent im Jahre 1366 vollendet ist**). Die Zeichnung der Köpfe ist noch sehr einförmig und ohne Gefühl für Individualität, selbst an den wiederholt vorkommenden Bild-

*) Ein drittes Bild von sittengeschichtlichem Interesse stellt den Aufzug der Geissler dar; zwei Knaben mit Fackeln gehen voran, die Geissler selbst in weissen Busskleidern und mit eigenthümlichen Mützen folgen paarweise. Die Auffassung ist aber bei weitem nicht so lebendig, wie auf jenen Bildern.

**) Vergl. wiederum Waagen a. a. O. im D. Kunstbl. 1852. Anno dei MCCCLXVI ... fuit perfectus liber iste a laurentio illuminatore presbytero de Antwerpia commemoranti Gandavi.

nissen des Bestellers, eines Herrn von Rummen und seiner Gemahlin, aber die Umrisse sind schon mit dem Pinsel gemacht, die Modellirung und Gewandbehandlung ist weicher, die Körperformen und Bewegungen haben grössere Wahrheit, die Räumlichkeiten sind ungeachtet der schachbrettartigen Luft mit Vorliebe ausgeführt, und endlich finden sich in den Randverzierungen weich gemalte Blätter, Vögel und Schmetterlinge mit offenbarer Naturnachahmung, wie sie in älteren Handschriften nicht vorkommen.

Neben diesem beginnenden Naturalismus erhielt sich aber in den östlichen Provinzen der Einfluss der deutschen Schule noch überwiegend. Einen Codex mit holländischem Texte im Museum Fitzwilliam in Cambridge fand Waagen *) in allen Theilen mit der Weise Meister Wilhelm's von Köln übereinstimmend, und noch in einer Apokalypse der Pariser Bibliothek vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, deren Bilder durchweg mit dem Pinsel ausgeführt sind, erinnerten ihn die Gesichtszüge und Gewandlinien an jenen Kölner Meister, obgleich daneben andere Figuren mit derb naturalistisch ausgebildeter Individualität vorkommen. Aus derselben Zeit werden auch die zahlreichen, zwar auf Gold- und Tapetengrund, aber mit näherer Ausführung landschaftlicher Gegenstände gemalten Bilder einer holländischen Bibel in der königlichen Bibliothek im Haag stammen, die zwar die Jahreszahl 1360, aber wahrscheinlich nur als die Zeit der Uebersetzung enthält, und in welcher der niederländische Humor und Naturalismus schon sehr stark ausgeprägt ist **).

Die urkundlichen Nachrichten, welche man aus den Archiven zu Tage gefördert hat, gewähren keine erhebliche Ergänzung unserer Kunde über den Zustand der Kunst bis zum Anfalle der Niederlande an Philipp den Kühnen. Aus den Rechnungen

*) K. u. K. W. in England II, S. 527 und III, S. 340.

**) Die sehr schönen Miniaturen eines Horenbuches in niederholländischer Sprache in derselben Bibliothek sind nicht, wie Michiels a. a. O. II, 409 annimmt, aus dem vierzehnten Jahrhundert, sondern aus dem fünfzehnten und wahrscheinlich von 1435, da mit diesem Jahre der ewige Kalender beginnt. Sie sind, obgleich schon während der Blüthe der Eyck'schen Schule entstanden, noch auf Goldgrund und mit entschiedenen Anklängen der deutschen Schule gemalt.

der letzten Herzogin von Brabant ersehen wir wohl eine gewisse Vorliebe für Miniaturen; in zwölf Jahren lässt sie sechs oder sieben Bücher mit Historien malen, einen Lancelot für sehr geringen, mehrere Gebetbücher für hohen Preis, zweimal für mehr als zweihundert Goldstücke. In besonderer Gunst steht ein gewisser Johann van Woluwe, unbekannter, aber, wie der Name ergiebt, jedenfalls germanischer Herkunft, der seit 1378 Bücher malt, dann aber 1385 ein Tafelgemälde für ihre Gemächer und im folgenden Jahre mehrere Figuren auf der Wand auf dem zur Kapelle führenden Corridor ausführt, und bis dahin illuminator, dann aber pictor genannt wird. Allein gerade diese schwankenden Bezeichnungen sowie der Umstand, dass dieser Johannes, wie schon oben jener Laurentius in dem Codex von 1366, Priester war, zeugt nicht gerade für ausgebildete künstlerische Verhältnisse; auch arbeitet wenige Jahre vor diesem Johannes, 1375, ein französischer Miniaturmaler für die Herzogin *). Der letzte Graf von Flandern, Ludwig von Maele, hatte nun zwar einen Maler niederländischer Herkunft, Johann von Hasselt, bleibend, wenn auch nur mit dem auch nach damaligen Verhältnissen niedrigen Jahrgelde von 20 Livres in seinem Dienste **), dem er 1380 ein Madonnenbild übertrug, und der nicht ganz schlecht gewesen sein muss, da auch Philipp der Kühne 1386 bei ihm ein Altargemälde für eine Kirche in Gent bestellte. Allein eine grosse künstlerische Thätigkeit geht auch daraus nicht hervor, und für die gewöhnliche Annahme, dass nicht die Fürsten, sondern die Städte die niederländische Kunst begünstigt und gehoben hätten, fehlt es an aller thatsächlichen Begründung. Auch die Städte waren in den unaufhörlichen Kriegen und Fehden, welche die

*) Vergl. diese Notizen bei de Laborde a. a. O. II, 2. Nro. 4381, 2, 6. 4391, 6, 8. 4401, 2. Endlich Nro. 4352 . . . magistro Johanni Nichasio gallico de illuminatione cujusdam libri dicti Lancelot.

**) Vergl. Michiels, les peintres brugeois, 1846, pag. 13, wo diese in seinem etwas früher gedruckten grösseren Werke (Histoire de la peinture Flamande II, 19) fehlende Notiz ohne Zweifel auf Grund einer dazwischen liegenden archivalischen Entdeckung dem Texte eingeschaltet ist, mit de Laborde ducs de Bourgogne II, 1, pag. L und pag. 6. Das grösste Interesse dieser Nachricht besteht darin, dass dieser Maler aus Hasselt bei Maestricht, mithin aus der Heimathsgegend der Brüder van Eyck stammt.

Niederlande bis zur burgundischen Herrschaft bewegten, ebenso wie die Höfe in Sittenverderbniss und Verwilderung versunken*), welche sie freilich nicht von gewerblicher Thätigkeit abhielt, aber trotz des wachsenden Reichthums nicht zu Bildungsstätten der Kunst geeignet machte.

Erwägt man alle diese Umstände, namentlich auch die Ungleichheit der Technik in den sparsam erhaltenen Ueberresten, so wird man zu dem Schlusse gedrängt, dass die niederländische Kunst bis zum Anfalle des Landes an Philipp den Kühnen keine erhebliche Blüthe gehabt und keine auf fester Praxis beruhende Schule gebildet habe. Allein dies hinderte nicht, dass sich in ihr dennoch ein nationaler Zug äusserte, der sie von der Kunst der Nachbarvölker unterschied und bei diesen Wohlgefallen erregen konnte. Der realistische Sinn, den die Natur des Landes und die ganze geschichtliche Entwickelung in den Niederländern erzeugt und genährt hatte, war in ihnen so mächtig, dass er auch in ihren Kunstleistungen zu Tage kommen musste. Schon im dreizehnten Jahrhundert, in den ältesten niederländischen Malereien, konnten wir seine Spuren bemerken**), die aber bei der grossen Naivetät, mit der sich dieses Jahrhundert ungeachtet seines kirchlichen Charakters zur Natur verhielt, nicht störend wirkten. Dies änderte sich jetzt; der jetzt herrschende Idealismus, mochte er nun wie in Deutschland eine mehr religiöse Färbung haben, oder wie in Frankreich eine mehr aristokratische, war nicht so unbefangen und duldete naturalistische Züge nur in leichten, zierlichen Andeutungen. Dies brachte die Niederländer in einen Zwiespalt, da sie sich weder der allgemeinen idealistischen Tendenz ganz entziehen, noch auf die nüchterne Berücksichtigung der materiellen Wirklichkeit und den halb gutmüthigen halb spöttischen Humor verzichten konnten, der ihnen zur andern Natur geworden war. Sie hatten daher mit Schwierigkeiten zu kämpfen, welche eine blühende Schule nicht aufkommen liessen. Aber einzelne begabte Meister, wie jene Bildner von Tournay, vermochten diese zu überwinden, und in der Miniaturmalerei, die vermöge ihrer leichteren Technik schon etwas wagen durfte und nach altem Her-

*) van Kampen, Geschichte der Niederlande I, 203.

**) S. oben Band V, S. 675.

kommen das Recht hatte, neben den heiligen Gestalten auch dem Humor Raum zu geben, kam jenes nationale Element mehr zu seinem Rechte und zu weiterer Ausbildung, so dass es Lächeln und Wohlgefallen erweckte, und dann, sobald sich die Strömung von der idealen Seite wieder mehr zur realen hinwendete, der niederländischen Kunst einen Vorzug vor der der anderen Länder verschaffte.

Allerdings war dann auch die Vereinigung der Niederlande mit Burgund ein günstiger Umstand; aber doch von mehr mittelbarer Wirkung. Man kann nicht behaupten, dass Philipp der Kühne und noch weniger, dass sein Sohn Johann der Furchtlose grosse Kunstfreunde gewesen, sie hatten zwar stets einen und oft mehrere Maler mit festem Gehalte und mit dem Ehrentitel eines Hofbedienten, als varlet de chambre*) in ihren Diensten, aber die Zahlungen, welche diesen Künstlern geleistet worden, ergeben, dass sie meistens nur mit Anfertigung des ganzen bunten Apparats, mit dem man damals Turniere und andere Feste zu schmücken liebte, mit Bemalung von Fahnen, Harnischen, Zelten, Wagen, Masken, ja selbst mit Lieferung der Kleider für das Gefolge des Herzogs beschäftigt waren. Während Philipps Regierung kommt die Bestellung eines Gemäldes höherer Art nur ein Mal vor, es ist eben jenes schon erwähnte Altarbild des Johann von Hasselt, des Hofmalers seines Vorgängers, so dass diese völlig einzig dastehende Bestellung vielleicht irgend ein besonderes Motiv des Mitleids oder der Entschädigung hatte, während die eigenen Maler des Herzogs ihm geradezu nur als Gehülfen seiner Feste dienten. Allein dennoch kam dieser Luxus des burgundischen Hofes der Kunst zu statten, auch diese festlichen Aufgaben forderten geschickte Hände, wurden ein Gegenstand des Wetteifers, zogen Künstler herbei, gaben denselben einen Vereinigungs- und Mittelpunkt, wurden der vornehmen

*) Die Ehre eines solchen Titels war nicht sehr gross, Sticker, Tapezierer, Kürschner, Gewürzkrämer, Schuhmacher (de Laborde a. a. O. I, pag. XL und Nro. 959, 972, 1001, 1056, 1292, II, 4943) führen ihn; aber er gewährte ein nicht unbedeutendes Gehalt (200 Livres und mehr) ohne fortlaufende Verpflichtung und während etwaniger Dienstleistungen die Bewilligung von zwei Pferden und einem Diener (varlet à livrée).

Gesellschaft eine Vorschule des feineren Geschmackes und verschafften dem durch die Gunst des Fürsten ausgezeichneten Meister nicht blos die Ruhe einer sicheren Stellung, sondern auch Ruf und daher bedeutendere Aufträge. Zu dem Luxus der Grossen jener Zeit gehörte auch die Freigebigkeit an kirchliche Anstalten und die Gründung neuer Klöster, wobei denn die theilweise Verwendung der Schenkungen zu einer glänzenden, des hohen Wohlthäters würdigen Ausschmückung der Kirche stillschweigende Bedingung war, und oft vom Fürsten geradezu befohlen und geleitet wurde. Die Ausgaben für höhere Kunst stehen also eigentlich doch auf dem Budget dieser Fürsten, nur unter einem andern Titel versteckt. Daher wurde denn nun Dijon, die Residenz sowohl der älteren als der jetzigen burgundischen Dynastie, und namentlich die Karthause daselbst, welche Philipp 1383 gründete und zu seiner Grabstätte bestimmte, der Schauplatz einer regen künstlerischen Thätigkeit, bei welcher Niederländer die Hauptrolle spielten und von der wir glücklicherweise noch bedeutende Werke besitzen. Sie befinden sich sämmtlich im Museum zu Dijon. Zuerst sind zwei grosse Altarschreine zu nennen, beide gleicher Grösse und Gestalt, bei vollständiger Oeffnung im Mitteltheil stark hervortretende Reliefs, auf den Flügeln hölzerne Statuetten in gothischer Architektur, alles dies natürlich reich vergoldet und bemalt, auf den Aussenseiten endlich Temperabilder auf Goldgrund, die leider bei dem einen Altarwerke abgeblättert, bei dem andern aber wohl erhalten sind. Das Schnitzwerk ist, wie man weiss, die Arbeit eines Bildners Jacob de Baerze, der in Dendermonde in Flandern wohnte, die Gemälde schreibt man dem Melchior Broederlein oder Broedlain zu, der schon seit 1385 als Maler und varlet de chambre im Dienste des Herzogs stand*), die Zeit der Arbeit fällt zwischen

*) Vergl. über alle diese Kunstwerke von Dijon Passavant im Kunstblatt 1843, S. 256, und Waagen im D. Kunstblatt 1856, S. 236. Die Namenangaben beruhen auf den Forschungen des Directors des Museums zu Dijon, Herrn von Saint-Memin, und scheinen nach den Angaben von de Laborde (a. a. O. II, 1 im Index bei den betreffenden Namen vergl. mit S. LXXIII) urkundlich bestätigt. In den Rechnungen Philipp's des Kühnen sind die Altäre der Karthause nicht erwähnt und wird Broedlain hier nur mit den gewöhnlichen decorativen Arbeiten aufgeführt.

1391 und 1398. Der eine Altar enthält im Inneren die Enthauptung Johannis des Täufers nebst der Versuchung des h. Antonius und einem Martyrium, der andere eine figurenreiche Kreuzigung zwischen der Anbetung der Könige und der Grablegung, und auf den Flügeln vier Bilder aus dem Leben der Maria, Verkündigung, Heimsuchung, Darbringung im Tempel und die Flucht nach Aegypten. Beide Meister, der Bildner und der Maler, stehen einander in stylistischer Beziehung sehr nahe und auf der Gränze zwischen dem idealen und realistischen Style. Die Figuren sind noch ziemlich schlank gehalten, oft mit der beliebten Biegung des Körpers, die Gewänder sehr edel in langen Linien fallend, aber doch faltenreicher als bei den gleichzeitigen Kölnischen Meistern. Die Naturstudien sind überall noch nicht weit gediehen; die Pferde auf der Kreuzigung und der Esel auf der Flucht nach Egypten sind beide nach alter Weise steif, die Hände der Figuren lang und schmal, die Köpfe rundlich. Auf den Gemälden ist der Himmel noch golden; die Perspective der Kirche, welche den Tempel darstellt, die Nebensachen bei der Verkündigung und die Berge der Landschaften sind zwar mit grösserer Vorliebe ausgeführt als sonst, aber doch noch sehr allgemein, die Berge in gelblichem Farbenton, wie auf italienischen Bildern dieses Jahrhunderts, und die Bäume gar noch in alter typischer Form. Ausdruck und Bewegung der Figuren sind sprechend und zart, im Wesentlichen im Sinne der idealen Schule, aber doch mit grösserem Naturalismus; manche Köpfe haben schon eine portraitartige Individualität und der Joseph auf der Flucht, in rothem Rock, violetter Hose und weissen Stiefeln, der vorausgegangen mit sichtbarer Begierde aus einem Bache trinkt, ist schon eine ganz genreartige Figur. Die Malerei ist übrigens mit flüssiger Farbe ausgeführt, darin der gleichzeitigen Kölner Schule ähnlich, mit der sie auch das Aufsetzen weisser Lichter gemein hat, übrigens aber in den Gewändern mit kräftigeren, weniger gebrochenen Tönen, in der Carnation bleicher und dadurch weniger harmonisch.

Neben diesen Niederländern waren freilich auch andere Künstler im Dienste des Herzogs in Dijon beschäftigt. Die meisten scheinen Franzosen; so der Jean de Menneville, welcher schon

1384 der Bildhauerarbeit an den Gräbern in der Karthause vorsteht und viele Gehülfen unter sich hat, so ferner Jean Malouel, welcher zwar erst seit 1405 in den Rechnungen des Herzogs als Maler und Kammerdiener Pension erhält, aber schon 1396 fünf Altäre in der Karthause vergoldete, 1402 im Kreuzgange der Karthause malte und 1407 ein Altarbild, die Jungfrau mit den beiden Johannes und anderen Heiligen, ausführte. Auch ein Kölnischer Maler kommt ein Mal vor, ein Hermann de Coulogne, der an Malouel's Arbeiten von 1402 Theil nimmt. Dijon selbst erzeugte Künstler, ein Peirin von Dijon malte 1398 in der Bibliothek des Herzogs von Orleans zu Paris, während andererseits der Herzog von Burgund in demselben Jahre daselbst noch Miniaturen ausführen liess *). Aber die Niederländer gewinnen doch zuletzt den Vorrang, namentlich unter den Bildhauern. An ihrer Spitze steht Claux Sluter, der durch einen langen Aufenthalt in Dijon ganz einbürgerte; schon 1384 arbeitet er an den älteren Grabmonumenten der Karthause unter Jean de Menneville, bei dessen Tode 1390 ihm die Oberleitung anvertraut wird; 1393 ernennt ihn der Herzog zum varlet de chambre, 1404 hat er eine Kreuzigung für das Kloster gemacht, die ihm eine ausserordentliche Gratifikation verschafft, und zugleich räumte ihm das Kapitel in Anerkennung seiner angenehmen Dienste lebenslänglich eine Stube im Kloster ein. In der Urkunde über diese Vergünstigung ist er Claux Sluter de Orlandes genannt, was mit einer in dieser Zeit gewöhnlichen Verstümmelung und ungenauen Schreibart seinen Ursprung aus Holland ausser Zweifel setzt. Noch in demselben Jahre schloss er denn auch den Contract über sein, zum Glücke uns erhaltenes Hauptwerk, das Grabdenkmal des so eben verstorbenen Herzogs Philipp des Kühnen. Theilnehmer des Contracts war sein Neffe Claux de Werne (auch van den Verbe oder Verwe, und selbst de Vouzonne genannt**),

*) Alle diese Notizen bei de Laborde a. a. O.; die letzte Tome I im Register s. v. Donnedieu, die meisten anderen zunächst unter den Künstlernamen, Peirin von Dijon, Tome III, Nro. 5805.

**) Ein Bildhauer Thierrion Voussonne arbeitete schon 1387 in der Karthause, und es ist möglich, dass der Neffe des Sluter von ihm, etwa als Erbe seiner Werkstätte, den Beinamen erhielt. Ob Jacob de Baerze auch an dem

welcher wahrscheinlich nach dem Tode Sluter's im Jahre 1411, von Paris, wo er im Dienste des Herzogs gewesen war, eiligst zur Vollendung des Monuments nach Dijon gesendet wurde*). Das Denkmal, seit der Zerstörung der Karthause ebenfalls im Museum von Dijon, ist ein Sarkophag von schwarzem und weissem Marmor, auf welchem die Gestalt des Herzogs überlebensgross und ursprünglich ganz in natürlicher Farbe bemalt liegt, während an den Seitenwänden unter den reichen gothischen Baldachinen am Rande der Platte der Zug der Leidtragenden**) in zahlreichen kleinen Statuetten von Alabaster dargestellt ist. Es sind Gestalten aus dem Leben, ohne Zweifel grossentheils mit Portraitähnlichkeit, der Bischof mit seinen Geistlichen und Diakonen, dann Hofbediente mit ihren Abzeichen, z. B. die Vorleger (écuyers tranchants) mit den Messern an der Seite, darauf endlich eine grosse Schaar von Mönchen verschiedener Orden, alle den Schmerz mit zurückgebogenem oder tiefgebücktem Haupte, mit Händeringen oder sonst in Gebehrden und Mienen auf das Lebhafteste, ja selbst mit einiger Uebertreibung ausdrückend. Die Figürchen sind durchweg von etwas zu kurzer Statur und bilden durch die Heftigkeit ihrer Bewegungen und da sie ohne architektonische Begränzung auf dem Rande des Basaments frei hinter einander herschreiten oder vielmehr wanken, etwas unruhige Linien; aber die Wahrheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks macht sie dessenungeachtet höchst anziehend. Namentlich ist der Meister (denn die Conception lässt nur auf einen schliessen) unerschöpflich in neuen Motiven der Klage bei den Mönchsgestalten, denen er bald durch Verhüllen des Hauptes oder durch Zurückschlagen der Kaputze, bald durch Bewegungen und Faltenwurf einen eigenthümlichen Reiz zu geben und dabei die schwersten stylistischen Probleme immer meisterlich zu lösen weiss. Dagegen erscheint sein Naturalismus an der Gestalt des

Denkmal gearbeitet, wie Passavant a. a. O. angiebt, lasse ich dahin gestellt, da de Laborde darüber in den Urkunden nichts gefunden zu haben scheint.

*) Vergl. den Rechnungsposten der Reisevergütung bei de Laborde a. a. O., S. 27.

**) „Les plourans" wie sie in Contracten über Grabmonumente genannt und gewöhnlich der Zahl nach accordirt werden.

Fürsten weniger günstig, Kopf und Hände sind mit bewunderns-werther, aber auch etwas pedantischer Naturtreue gebildet. Der Gewinn, welchen die Kunst im Allgemeinen durch diesen Meister und seine Richtung erlangte, kann also zweifelhaft erscheinen, aber die Fortschritte, welche der Naturalismus in den wenigen Jahren seit Vollendung jener Altarwerke gemacht hatte, sind gewaltig, und der Eindruck, den dieses Werk auf die Zeitgenossen hervorbrachte, muss überaus gross gewesen sein, da das Denkmal Johann des Furchtlosen, welches, obgleich er schon 1419 gestorben, im Jahre 1442 noch nicht begonnen und 1461 noch nicht vollendet, also eine ganze Reihe von Jahren jünger war, im Wesentlichen geradezu eine Nachahmung der Arbeit des Claux Sluter ist*). Der ausführende Meister dieses zweiten Denkmals war auffallender Weise ein Spanier Jehan de la Verta, genannt de l'Aroca, d. h. aus Aragonien, aber ohne Zweifel ebensowohl wie seine beiden französischen Gehülfen, Jehan de Droguès und Antoine le Mouturier, ein wenigstens mittelbarer Schüler Sluter's, auf dessen Styl sie vollständig eingehen.

Von der Kirche der ehemaligen Karthause ist nur noch das Portal erhalten, dessen Sculpturen alterthümlicher scheinen als die des Claux Sluter mit Ausnahme nur der beiden knienden Figuren des Herzogs und seiner Gemahlin, welche als vortreffliche, sehr ausgeführte Portraitstatuen ihm zugeschrieben werden dürfen. Wichtiger ist der Ueberrest eines grossen Brunnens, welcher früher die Mitte des Kreuzganges zierte. Es ist ein sechsseitiger Pfeiler mit eben so vielen Prophetenstatuen, deren Spruchbänder auf den Heiland hindeuten und sich auf das Bild des Gekreuzigten beziehen, welches früher auf diesem Pfeiler stand, aber in der Revolution zerstört ist. Diese Propheten sind Moses (nach

*) de Laborde a. a. O., Vol. I, S. 383, 384. Drei Bildhauer, Guillaume Anns, Jehan de Cornicke und Anthoine Clerembault (die beiden ersten also gewiss Niederländer) erhalten 1442 und 1443 Entschädigung dafür, dass sie einen Alabasterbruch aufgesucht, pour y trouver à prendre pierres nécessaires pour la sépulture de feu monseigneur le Duc Jehan, cui Dieu pardoint, laquelle MDS (Philipp der Gute) a intention de faire faire aux Chartreux lez Dijon. Vergl. auch de Laborde im Index s. v. Verta. Eine Abbildung des Denkmals Herzogs Johanns bei du Somérard l'art au moyen age, Album, Série III, pl. XVII.

dem der Brunnen jetzt genannt wird), David, Jeremias, Zacharias, Daniel und Jesaias, lebensgrosse Figuren, von kurzen Verhältnissen und von genauester Naturtreue nicht nur der Körpertheile, namentlich der Hände, sondern auch der Gewandstoffe, Bücher u. dgl., alle mit höchst individuellen portraitartigen Köpfen sehr lebendig und eigenthümlich, aber auch fast genreartig behandelt. Moses, ein kräftiger, untersetzter Greis mit gespaltenem, bis auf den Gürtel herunterhängendem Barte und strengen Zügen ist eine bedeutende imponirende Gestalt, und Daniel, der mit gutem Faltenwurfe des Mantels in rascher Bewegung auf seine Schriftrolle hindeutet, schliesst sich mit den jugendlich schönen, wenn auch etwas jüdischen Zügen der Tradition an. Aber Jeremias, ein Greis mit einem Käppchen und durch seine Brille emsig in dem geöffneten Buche lesend, Zacharias im Hermelinkleide und mit phantastischer Mütze, in der Linken das Tintenfass, in der Rechten die schreibende Feder haltend, und endlich Jesaias mit völlig nacktem haarlosem Haupte, aber in reichem golddurchwirktem Kleide mit Gürtel und Tasche, sind mehr phantastisch ausgestattete Charakterfiguren aus der Zeit des Künstlers als Propheten, die auf das Ewige hinweisen. Bei vollständiger Bemalung, deren Spuren zu erkennen sind, muss dies realistische Element noch stärker gewirkt haben, aber auch so ist der Eindruck ein völlig malerischer und die Gestalten erinnern in ihrer ganzen Haltung, besonders auch durch die weichen Gewandfalten auf das Lebhafteste an die Eyck'sche Schule, als deren Vorläufer man daher unseren Bildner mit Recht betrachten mag. Der Brunnen soll schon im Jahre 1399, also einige Jahre früher als das Grab Philipp des Kühnen entstanden sein, und es mag sich aus der verschiedenen Bestimmung und Oertlichkeit beider Monumente erklären, dass dennoch in dem früheren der Naturalismus stärker als in dem späteren ist*).

Uebrigens stand Claux Sluter hier nicht vereinzelt da, sondern die meisten Namen seiner zahlreichen Gehülfen, die man in

*) Eine genauere Beschreibung des Mosesbrunnens von Waagen im D. Kunstbl. 1856, S. 238. Abbildungen bei Chapuy, moyen age monumental, Nro. 71 und bei du Somérard a. a. O. im Atlas, Chap. 5, pl. 1, beide sich ergänzend, weil sie verschiedene Seiten des Brunnens zeigen, die letzte aber viel gelungener.

den Urkunden findet, wie Hennequin, Vasoquien, Hennequin Prindale, Wuillequin Seront, Hennequin de Bruxelles u. a. lassen, wenn auch in französischer Umgestaltung, den niederländischen Ursprung erkennen, und zeigen, dass sich um ihn herum eine künstlerische Kolonie seiner Landsleute gebildet hatte, in welcher dann nothwendigerweise jener so lange zurückgehaltene nationale Realismus zum herrschenden Prinzip werden musste.

Auch war die Zeit inzwischen dafür günstiger geworden. Der Idealismus bildete zwar den Gegensatz, aber auch den Uebergang zu einer mehr realistischen Auffassung. In Deutschland, wo die idealistische Richtung aus einer tiefen religiösen Begeisterung hervorgegangen war, vollzog sie diesen Uebergang allmälig und geräuschlos durch eigene Kraft; in Frankreich dagegen, wo der Idealismus mehr formaler und negativer Natur war, auf der ererbten Tradition künstlerischer Harmonie und auf aristokratischen conventionellen Anstands- und Schönheitsbegriffen beruhete, vermochte er dies nicht. Die Künstler konnten sich nicht entschliessen, sich der Natur rücksichtslos und mit Wärme hinzugeben, sondern brachten es nur zu schwachen Versuchen äusserer Richtigkeit. Den Kunstfreunden aber entging die dadurch entstehende geistige Monotonie und Leere nicht; sie suchten Genuss und Unterhaltung und wandten sich daher mit Eifer den frischen naturalistischen Versuchen der Niederländer zu.

Dass dies schon vor der Verbindung der Niederlande mit Burgund geschah, beweisen die niederländischen Künstler, welche wir gleich im Anfange der Regierung Karls V. in seinen Diensten gefunden haben, die Bildhauer Jean und Hennequin von Lüttich (1368) und der Maler Johann von Brügge (1371) und die Werke dieser Künstler erklären den ihnen gegebenen Vorzug vollständig. Die jenen zuzuschreibenden Grabstatuen des Königs zeigen zwar, wie die Gestalt Philipps des Kühnen von Claux Sluter eine peinlich naturalistische Ausarbeitung der Hände, aber Gesichtszüge und Haltung habe eine anziehende Individualität bei milder königlicher Würde, und die Miniaturen des Johann von Brügge erfreuen durch die kräftigere Modellirung und die frische Natürlichkeit ihrer Figürchen *).

*) Ausser der oben angeführten Bibel, in welcher sich der Maler nennt,

Ob sich diese Begünstigung der Niederländer, die wir in der Bildhauerei und in den Miniaturen nachweisen können, auch auf die Werke der höheren Malerei erstreckte, wissen wir nicht so bestimmt. André Beauneveu aus dem Hennegau, das künstlerische Factotum des unternehmenden Herzogs von Berry, war zwar Bildhauer und Maler, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er bei den Werken, die dieser Herr nach Froissards Zeugniss und anderen Nachrichten in seinen Schlössern, besonders in Vincestre bei Paris (1411) ausführen liess, selbst Hand angelegt hat, und ebenso kann man vermuthen, dass Johann von Brügge, da er sich pictor regis nennt, nicht blos Miniaturen für ihn gemalt habe. Aber schwerlich genügten die Hände der Niederländer für die umfassenden Arbeiten, von denen wir lesen, auch lauten die wenigen übrigen Künstlernamen, die uns überliefert werden, französisch. Bei den Werken, die Karl V. nach seinem Regierungsantritt im Louvre und im Hôtel von St. Paul ausführen liess, haben wir dies schon früher bemerkt, und bei der malerischen Ausstattung in seinem Schlosse Val de Rueil, welche er 1355 noch als Herzog der Normandie anordnete, heisst der Maler, dem sie für ziemlich hohen Preis übertragen wurde, Jehan Coste, was jedenfalls nicht niederländisch klingt *). Unzweifelhaft

glaubt Waagen ihm noch die Bilder eines für König Karl im Jahre 1376 geschriebenen Codex, der Ethik des Aristoteles, ebenfalls im Museum Werstreenen, zuschreiben zu dürfen. Vergl. D. Kunstbl. 1852, S. 250.

*) Bibliothèque de l'ecole des Chartes. Vol. I, Série II, p. 544 und de Laborde a. a. O. III, Nro. 7286. Es handelte sich darum, einen Saal mit der Geschichte Caesars und einem Friese von thierischen und menschlichen Gestalten, zwei Kapellen mit heiligen Gegenständen u. a. auszumalen, und war dafür der Preis auf 600 Moutons (3131 Francs heutiger Münze) festgesetzt. Bemerkenswerth ist, dass dabei die Anwendung von „feinen Oelfarben“ ausbedungen wird, was indessen vielleicht sich nur auf gewisse Theile, etwa auf Bemalung plastischer Ornamente bezog. Dass die ganze Arbeit nur in der Bemalung von Sculpturen bestanden habe, wie Crowe und Cavalcaselle, Early flemish painters, pag. 6 annehmen, ist bei der Art der Gegenstände nicht denkbar. Dagegen scheint es, dass Coste nicht der Erfinder war, sondern der sogleich zu erwähnende Girart d'Orliens, welcher schon 1344 (vergl. Nro. 5341 a. a. O.) Hofmaler war und auch diesen Contract mit Coste schliesst. Denn der Auftrag lautet auf Fortsetzung einer begonnenen Arbeit. Coste soll „parfaire comme est commencé“, sogar „les visages qui sont commenciés“, was denn

ist dann der französische Ursprung bei einem Girart d'Orliens, der in den Jahren 1344 und 1355 als Maler des Königs vorkommt, und bei dem Colart von Laon, welcher sehr angesehen gewesen sein muss, da er sowohl von dem Könige als von dem reichen und kunstliebenden Herzog von Orléans, dem Gemahl der Valentina von Mailand, den Titel als ihr Maler und Kammerdiener erhalten hatte, und für den letzten in den Jahren 1390 bis zu seiner schmählichen Ermordung im Jahre 1402 ausser den gewöhnlichen Festarbeiten zu Paris eine Menge von Wandmalereien, in seinem Schlosse, in seiner Bibliothek und endlich in der Cölestinerkirche mit vielen Gehülfen ausführte. Auch das Altargemälde dieser Kapelle war von seiner Hand und wurde mit 200 Goldfranken bezahlt und vielleicht war er es auch, welcher in derselben Kapelle nach dem unglücklichen Tode des Herzogs im Auftrage der Wittwe ein darauf bezügliches allegorisches Bild, von welchem noch eine Zeichnung existirt, malte*). Ausser diesen Werken werden uns noch zahlreiche Wandmalereien aus dieser Zeit genannt; in den Schlössern der Grossen, welche dem Beispiele des Königs und der Prinzen nachfolgten, in den Kirchen von Paris und an anderen Orten**). Erhalten ist indessen sehr wenig. Im Dominicanerkloster zu Toulouse zeigt man ein Tafelbild der Kreuzigung mit dem Bilde eines 1336 verstorbenen Stifters und zahlreiche Ueberreste von Wandmalereien in der Kapelle des h. Antonius vom Jahre 1351, in der Kirche spätere, etwa vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, die sehr gerühmt werden, aber der Beschreibung nach mehr der idealistischen Richtung angehören, und ohne niederländischen Einfluss zu sein

freilich von der geistigen Bedeutung des ganzen Zimmerschmucks keine grosse Vorstellung giebt.

*) Vergl. de Laborde a. a. O. III, Nro. 5671, 5702, 8, 5805, 5878 u. f. — Die erwähnte Zeichnung, auf welcher der Tod den Herzog durchbohrt, mit der Beischrift: Juvenes ac senes rapio, ist mit der Sammlung Gaignières in die Bodleyana zu Oxford gelangt (de Laborde pag. IX).

**) In der Karmeliterkirche eine Reihe von Pilgerfahrten nach dem Berge Karmel, in Notre-Dame von Paris 1324 das Leben des h. Bruno, in Pamiers 1341 das des h. Antonius u. s. w., im Hôtel Savoisy in Paris 1404 eine Gallerie mit historischen Darstellungen. Emeric David, essai sur la sculpture française S. 66. Guilhermy Itinéraire de Paris S. 248.

scheinen. Dasselbe gilt von dem im Kupferstichkabinet der Pariser Bibliothek aufbewahrten Brustbilde des Königs Johann, das noch im vierzehnten Jahrhundert, aber doch wohl erst einige Decennien nach dem Tode des Königs ausgeführt scheint. Es ist auf Holz auf tapetenartigem Grunde im Profil sauber gemalt, in der Umrisslinie mit einem Bestreben nach Aehnlichkeit, in der Schattirung aber ohne Rücksicht auf die feineren Modulationen der Körperbildung nur mit weicher Vertreibung der Schatten zum Lichte, mit etwas matter aber harmonischer Farbe; es zeigt uns daher mit den durch die verschiedene Technik bedingten Aenderungen dasselbe Bestreben nach glatter gefälliger Behandlung, das wir in den Miniaturen, und die ängstliche Naturtreue, die wir in den gleichzeitigen Bildhauerwerken, z. B. an den Reliefs von Meister Ravy in Notre-Dame beobachtet haben.

Wenn hiernach bei den grösseren Malereien neben einer Mehrzahl französischer Künstler einige Niederländer verwendet wurden, so arbeiteten auch an den Miniaturen neben jenen obengenannten niederländischen Meistern noch fortwährend französische Illuminatoren, und zwar nicht blos für den Bücherhandel, sondern auch für den Dienst jener Prinzen, so feine Kenner der Büchermalerei sie waren. Wir haben darüber zwar keine ausdrückliche Nachricht und der Ehre ausdrücklicher Anführung ihres Namens in den Katalogen sind diese französischen Arbeiter nicht gewürdigt, aber die Miniaturen selbst lassen uns die ursprüngliche Verschiedenheit beider Schulen, die graziöse, aber doch mehr conventionelle und leichte Weise der französischen und die mehr realistische und ausgeführte der Niederländer noch lange erkennen, und zwar so, dass öfter Arbeiten beider Art in einem und demselben Codex vorkommen.

Im Ganzen mussten die Künstler beider Nationen durch diesen Verkehr gewinnen, die Niederländer waren genöthigt, sich die Zartheit und die harmonische Durchbildung anzueignen, welcher die französischen Illuminatoren allzusehr und auf Kosten der Energie und Wahrheit gehuldigt hatten, und diese lernten von jenen mehr auf die Natur eingehen. Ein sehr interessantes kleines Denkmal, in welchem sich dieser Austausch in günstigster Weise zeigt, befindet sich in der königlichen Bibliothek zu

Berlin, und verdient um so eher einer näheren Erwähnung, als es auch sonst einzig in seiner Art ist. Es ist nämlich ein Skizzenbuch eines Malers, das aber nicht etwa aus Papier oder Pergament, sondern aus einzelnen Holztäfelchen besteht, jedes von $4^1/_2$ Zoll Breite und etwa $3^1/_4$ Zoll Höhe. Zwölf solcher Täfelchen sind vorhanden, zehn davon auf zwei Seiten, zwei dagegen nur auf einer Seite bemalt, diese also augenscheinlich zum Deckel bestimmt. Diese zweiundzwanzig Bilder, alle mit Bleistift gezeichnet und schattirt, aber mit dem Pinsel vollendet, mit weissen Lichtern, mit einem Hauch von Färbung an gewissen Stellen, etwa auf den leise gerötheten Lippen, auch zuweilen in Heiligenscheinen u. dergl. mit Gold versehen und überhaupt sehr zart und sauber ausgeführt, bilden kein zusammenhängendes Werk. Zehn derselben enthalten nämlich halbe Figuren und selbst blosse Köpfe, und zwar zum Theil ohne Ordnung und Zusammenhang über und neben einander gestellt, zum Theil aber doch auch schon mit bestimmter Gruppirung, z. B. Christus zwischen Petrus und Andreas, dann ein Pilger mit einem Mädchen sprechend, also augenscheinlich Studien, deren Benutzung an einem anderen Orte erfolgen sollte. Die zwölf anderen sind zwar zusammenhängende Compositionen, oft mit sehr ausgeführtem landschaftlichen Hintergrunde und mit ganzen Figuren von gleicher kleiner Dimension, welche Entwürfe zu Miniaturen zu sein scheinen, aber sich mit jenen Studien ohne Ordnung mischen und jedenfalls unter sich keinen abgeschlossenen Cyklus bilden. Einige gehören der Geschichte der Jungfrau und Christi an, indem sie die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geisselung, den leidenden Christus zwischen Maria und Johannes und die Krönung Mariä darstellen, allein schon diese Auswahl lässt auf eine Unvollständigkeit schliessen, die dadurch noch deutlicher wird, dass auf zwei Tafeln drei der Evangelisten, Matthäus, Marcus und Lucas schreibend erscheinen, während Johannes als schreibender Evangelist nicht vorkommt. Von den anderen Bildern sind drei legendarischen Inhalts; ein Einsiedler auf dem Hühnerhofe seines Häuschens lesend, eine Stadt mit prachtvoller Kirche an einem See in gebirgiger Gegend mit Wallfahrern, welche durch die Thäler ziehen, endlich Hirten, welche Vieh weiden

und von einem ihnen entgegentretenden Manne angeredet werden. Drei endlich sind allegorisch; eine Gestalt mit dem Schilde, aber ohne Flügel, also wohl nicht der Erzengel Michael, durchbohrt einen Drachen, eine weibliche Gestalt ebenfalls mit Schild und Bogen bewaffnet reitet auf einem Greife, und ein Adler bekämpft einen auf seinem Neste sitzenden Schwan. Es ist immerhin möglich, dass alle diese Miniaturen für einen Codex bestimmt waren, jedenfalls fehlen dann aber andere sie ergänzende. In stylistischer Beziehung sind die Bildchen ungleich, aber doch von derselben Hand. Einige, namentlich die Krönung Mariä und selbst die Verkündigung, haben etwas Alterthümliches und Schwerfälliges und können nach dem Wunsche des Bestellers älteren Werken nachgebildet sein. Die Studien dagegen verrathen ein durchaus realistisches Bestreben; es sind Charakterköpfe, die der Maler festgehalten hat, die eine Tafel scheint den Verkauf einer Sklavin durch orientalische Männer darzustellen, während auf einer anderen Frauen in gleichzeitiger, modischer Tracht zusammengebracht sind. Es ist also augenscheinlich ein Skizzenbuch, bei dem die uns auffallende Wahl des Stoffes bei der Unzulänglichkeit des Papiers für so saubere Arbeit und bei der Theurung des Pergaments auf Wohlfeilheit durch mehrmalige Benutzung berechnet sein konnte. Ungeachtet des gesteigerten Realismus und der sorgfältigen Ausführung des Landschaftlichen, der Berge u. dergl. können wir doch die Entstehung nicht später als etwa in das zweite Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts setzen. Von Eyckscher Schule ist der Künstler noch unberührt, vielmehr erinnern die weissen Lichter, manche Details der Zeichnung und die flüssige Linienführung noch stark an die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts, wenn auch nicht gerade speziell an die Kölner Schule; auch die Schriftzüge gehören noch mehr dieser Zeit an, während die Trachten, namentlich die der Frauen mit enganliegenden gürtellosen Jacken und mit turbanartig oder wie zwei Hörner aufsteigenden Hauben oder Kopftüchern eher auf den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, und zwar auf französische Moden hinweisen. Auf der Tafel, welche die Evangelisten Matthäus und Marcus enthält, hat dann nun auch der Künstler seinen Namen gesetzt, aber leider in einer

in den letzten Buchstaben nicht ganz deutlichen, vielleicht auch beschädigten und hergestellten Schrift. Unzweifelhaft ist, dass der Vorname Jaques lautet, während der Beiname früher Dalive oder Dalime gelesen ist, vielleicht aber Daliaye heisst, und somit die Hinweisung auf einen französischen, aber bei der Unsicherheit der Orthographie schwer zu errathenden Ort enthalten würde *). Jedenfalls aber erkennen wir in der Zeichnung die entschiedenste Mischung französischer und niederländischer Züge. Einige Figuren, z. B. die allegorischen Gestalten mit ihren übermässig schlanken Taillen und den enganliegenden in sehr unklarer Weise drapirten Gewändern entsprechen ganz dem Typus der französischen Miniaturen, während andere z. B. die Hirten bei dem einen legendarischen Hergange und neben der Heimsuchung schon völlig den breiten, genreartig karrikirten Typus niederländischer Bauern haben, wie er sich bis auf Teniers und später erhalten hat, und die sorgfältige Ausführung des Realistischen, z. B. des Hühnerhofes, in welchem der Einsiedler sitzt, und besonders der Landschaften mit ihren Bergen und Waldstücken und mit der weiten Perspective der Thäler, in welchen die Wallfahrer ziehen, auf französischem Boden eine gewaltige Neuerung bildet. Zu einem völlig festen, der Ueberlieferung fähigen Typus kommt unser Meister dabei freilich nicht, und ob seine Mittel zu tragischem Ausdrucke und zu grösseren Dimensionen ausgereicht haben würden, mag dahin gestellt bleiben und eher bezweifelt werden. Wohl aber ist sein eklektisches Verfahren ein sehr verständiges und gelungenes und wird durch ein liebenswürdiges, für sanfte und heitere Motive wohl geeignetes Talent getragen. Er weiss die realistische Mannigfaltigkeit mit der Harmonie der französischen Schule zu verbinden und hat den Vorzug, dass sich

*) Die Zeichen Dali..e scheinen mir ausser Zweifel, der dazwischen stehende Buchstabe, den man in Erinnerung theils an das M der mittelalterlichen Majuskel, theils an das W moderner gothischer Schrift, aber in geringer Uebereinstimmung mit der Minuskel des vierzehnten Jahrhunderts, der die übrigen Buchstaben angehören, ausgelegt hat, dürfte eher eine Contraction von ay sein. Die Deutung auf Lüttich (Liège) ist durch das a ausgeschlossen, welches (da da an Stelle van de wohl keinem französischen Dialecte entsprechen mögte) einen mit dem Buchstaben A anfangenden Ortsnamen voraussetzt, welcher etwa Ailly oder ähnlich lauten könnte.

die Scala seiner Charaktere im Vergleich mit den früheren Leistungen ungemein erweitert, indem er für höhere und ideale Gestalten die Traditionen der französischen, für genreartige Nebenfiguren die der niederländischen Schule benutzt, jenen mehr Kraft und Bestimmtheit, diesen mehr Grazie und Harmonie giebt. Die beigefügte Gruppe der Maria und Elisabeth aus der Heimsuchung,



in der Grösse des Originals, mag eine Vorstellung von dieser Vereinigung und von dem Charakter des unbekannten Meisters geben*).

*) Unter dem Titel: Entwürfe und Studien eines niederländischen Meisters aus dem fünfzehnten Jahrhundert, sind im Jahre 1830 (Berlin bei Dunker und Humblot) lithographische Nachbildungen, jedoch nur von 18 der 22 Zeichnungen gegeben. Nebst drei anderen etwas verletzten Bildern ist auch die ziemlich wohl erhaltene Heimsuchung nicht mit edirt, aus welcher die beigefügte Gruppe mit Fortlassung der die zweite Hälfte des Bildchens füllenden Heerde und des landschaftlichen Hintergrundes genommen sind. Ueber die Herkunft der Tafeln liegen keine weiteren Nachrichten vor, als dass sie in dem Katalog der Bibliothek von der Hand eines dieselben von 1668 bis 1700 verwaltenden Bibliothekars eingetragen sind; sie können indessen auch älterer königlicher Besitz sein.

Die glückliche Verschmelzung beider Schuleigenthümlichkeiten, die wir in diesem Skizzenbuch bemerken, war indessen nicht leicht, und gelang nicht allen Künstlern in gleichbefriedigender Weise. Selbst die Niederländer, obgleich durch den Zeitgeist begünstigt, hatten ihren angestammten aber noch unbestimmten und rohen Naturalismus erst künstlerisch zu durchbilden und weiter zu entwickeln, um damit vor dem verwöhnten Auge ihrer französischen Gönner zu bestehen. Aber noch schwerer wurde es den französischen Künstlern von ihrer früheren conventionellen Auffassung zu tieferem Verständniss der Natur überzugehen. Daher finden wir denn anfangs in den Miniaturen noch beide Schulen gesondert. Während die Bibel mit den Malereien des Johann von Brügge vom Jahre 1371 und die schon erwähnte Ethik des Aristoteles vom Jahre 1376 bereits in niederländischer Weise naturalistisch gebildete Gestalten, und wenn auch mit schachbrettartiger Luft sehr ausgeführte Hintergründe haben, sind zwei andere ebenfalls für König Karl V. in den Jahren 1374 und 1379 vollendete Miniaturwerke, das eine ein Commentar der Messe (Rational des divines offices), das andere eine Allegorie „du roy Modus et de la reine Ratio" *), zwar mit dem Pinsel gezeichnet, aber noch ganz nach alter französischer Weise mit überzarter Färbung, gewundener Haltung der schlanken Gestalten, völlig typischen Bäumen u. s. f. und nur in den burlesken Scenen mit niederländischen Anklängen ausgeführt. In einem Gebetbuche, welches für den Herzog Ludwig von Anjou, König von Neapel 1390 vollendet**) war, haben die grösseren, besser ausgeführten Bilder den niederländischen Charakter, namentlich weite, gut ausgeführte landschaftliche Hintergründe, die kleinen Vignetten folgen aber ganz der französischen Praxis. Aehnlich finden wir in einem Pariser Missale, das jetzt in der Bibliothek zu Heidelberg bewahrt

*) Die meisten aller hier zu erwähnenden Manuscripte sind in der grossen Bibliothek zu Paris; ich citire daher bei ihnen nur die Nummern; die der beiden obenerwähnten Mss. fr. 7031 und Suppl. fr. 632, 12, bei Waagen K. u. K. W. in England etc. III, 334. Ueber die Codices von 1371 und 1376 Derselbe im Kunstbl. 1852, S. 248.

**) Mss. lat. n. 127; bei Waagen a. a. O. Bd. III nicht erwähnt. Die Inschrift: Louys Roy d'Hierusalem & de Sicile duc Danjou 1390, befand sich zufolge der Notiz eines früheren Bibliothekars auf dem ursprünglichen Einbande.

wird*), neben einer Reihe von kleineren Bildern des gewöhnlichen französischen Styles ein grösseres ausgeführteres Blatt mit der Kreuzigung, welches ideale Auffassung nach Art der deutschen Schule mit niederländischer Naturwahrheit verbindet. Die meisten der etwas späteren Miniaturen stammen, wie die Inschriften ergeben, aus der Bibliothek des Herzogs von Berry, bei dessen künstlerischen Unternehmungen, wie erwähnt, André Beauneveu aus dem Hennegau an der Spitze stand; dennoch macht sich auch hier die neuere Schule nur allmälig geltend. In einer grossen zweibändigen französischen Bibel (jetzt im Brittischen Museum Harleian, 4381), welche der Herzog in eigenhändiger Inschrift als sein Eigenthum bezeichnet hat, zeigen die zahlreichen und prächtigen Miniaturen französische Hand und Farbe, aber doch in einzelnen Stellen ein Bestreben nach höherer Individualität in niederländischer Weise**). Auch in den vierundzwanzig Bildern der Propheten und Apostel, welche einem prachtvollen Psalter der grossen Pariser Bibliothek vorangehen, und die man nach einer Notiz in dem alten Verzeichnisse der Büchersammlung des Herzogs dem André Beauneveu selbst zuschreiben zu dürfen glaubt***), ist der ältere Styl mit den langen geschwungenen Linien, der affectirten Grazie, der heraldisch symmetrischen Anordnung noch sehr vorherrschend, selbst jene Propheten und Apostel, sämmtlich in weissen Gewändern, mit zarter Fleischfarbe und leicht gefärbtem architektonischen Hintergrunde, machen davon noch keine Ausnahme, und nur ihre bessere körperliche Durchbildung, namentlich die Individualisirung der Köpfe, verrathen die Hand des Meisters und den beginnenden

*) Das Manuscript ist dahin aus dem Cistercienserkloster Salem am Bodensee gelangt, aber erst im Jahre 1765 von einem Abte desselben in Paris angekauft. Vergl. Waagen, K. u. K. W. in Deutschland II, p. 383.

**) Näheres über diesen Codex bei Waagen, Treasures of art in Great-Britain, London 1854. I, pag. 113.

***) Mss. lat. 2015, bei Waagen a. a. O. S. 335. In dem Bücherverzeichnisse des Herzogs von 1403 heisst es von einem Psalter: Il a plusieurs histoires au commencement de la main de Maitre André Beauneveu. Da der Ausdruck histoires schwerlich so eng gefasst war, um nicht auch von den einzelnen statuarischen Gestalten gebraucht zu werden, und da diese am Anfange stehen und von besserer Hand sind, ist die Vermuthung der Identität unsers Codex mit dem in jener Notiz bezeichneten wohl begründet.

Fortschritt. Diese Vorzüge zeigen sich dann noch stärker in einem kleineren Gebetbuche des Herzogs (Lavallière, Nro. 127), wo auch die Blätter und Vögel in den Randarabesken besser der Natur nachgebildet sind, während ein in der Bibliothek von Burgund in Brüssel befindliches, ebenfalls für den Herzog von Berry gearbeitetes Buch gleichen Inhalts*) eine Verwandtschaft mit jenen Gestalten des Beauneveu, aber noch eine stärkere Hinneigung zu der älteren idealen Schule zeigt. Viel ausgebildeter ist der Naturalismus in einem Codex, welcher eine Sammlung von Reisebeschreibungen des Marco Polo und Anderer enthält und zufolge der ausführlichen Notiz des Sekretairs dem Herzog von Berry von seinem Neffen, dem Herzog Johann von Burgund, wahrscheinlich bald nach seinem Regierungsantritte (1405) geschenkt ist**). Die Zeichnung der Figuren erinnert noch stark an die ideale Schule, die Individualität der Köpfe ist nur mässig gefördert, die Bäume sind noch in alter Weise steif und die Berge sehr allgemein gehalten, aber das Gras des Bodens feiner ausgearbeitet, der Himmel abgestuft, oben dunkel, unten hell, und das Bestreben nach perspectivischer Fernsicht sehr fühlbar.

Das prachtvollste unter allen Miniaturwerken, die wir aus der Bibliothek des Herzogs von Berry besitzen, ist sein Gebetbuch, welches nach der Inschrift des Sekretairs im Jahre 1409 vollendet und vielleicht mit demjenigen identisch ist, dessen Malereien in dem gleichzeitigen Kataloge dem Jaquemart von Hesdin zugeschrieben werden***). Auch hier sieht man noch Anklänge

*) Der Bibliothekar Marchal hatte diesem Codex (No. 11061) früher in seinem grossen Werke über die Bibl. de Bourgogne einen andern Ursprung gegeben, sich jedoch später (Bull. d. Akademie zu Brüssel Bd. XI, No. 6) in Uebereinstimmung mit Waagen (im D. Kunstbl. 1850, S. 299) und mit meiner eigenen Ueberzeugung für die im Texte angegebene Meinung erklärt.

**) Mss. franc. No. 8392, Waagen a. a. O. S. 331. Herzog Johann von Burgund starb erst 1419, der Herzog von Berry 1416, dass das Geschenk bedeutend früher, und selbst ganz im Anfange der Regierung des ersten gemacht sei, wird dadurch wahrscheinlich, dass die Ermordung des Herzogs von Orleans im Jahre 1407 denn doch die Verhältnisse so verwickelte, dass ein solcher freundlicher Austausch von Geschenken nicht leicht anzunehmen ist.

***) Mss. lat. No 919, les Heures du duc de Berry. Waagen, welcher a. a. O. S. 339 diese Vermuthung zuerst bekannt gemacht hatte, widerruft dieselbe neuerlich in einem in v. Quast's Zeitschrift für christl. Archäologie und

der älteren Schule, aber an die Stelle der schlanken Körperbildung und der flüssigen Linie sind kürzere Verhältnisse und eckige Formen getreten, während andrerseits die Zeichnung bei weitem richtiger, die Anordnung belebter, die Färbung sehr viel glänzender und wahrer, und wenigstens im Vergleich mit der früheren französischen Schule der Ausdruck inniger ist. Die kleinen Figürchen der Ränder sind oft sehr geistreich und humoristisch; der Affe mit der Laute, die Frau, welche sich vor einem aus den Ranken heraussehenden Kopfe fürchtet, sind zwar nicht neue Gedanken, aber allerliebst ausgeführt. An Naivem fehlt es nicht, wie z. B. neben dem Psalm, der die Hülfe Gottes anruft (Deus in adjutorium meum intende) eine gefangene Fürstin dargestellt ist, welcher ein Engel nicht blos einen Korb mit Speise, sondern auch die Weinflasche bringt. Die Bäume sind noch etwas steif, aber sonst die landschaftlichen Hintergründe mit besonderer Vorliebe ausgeführt, wobei denn der Himmel schon blau oder röthlich abgestuft, zuweilen sogar mit deutlichen Wölkchen bedeckt erscheint. Aehnlich und vielleicht noch vollendeter in der naturalistischen Ausführlichkeit der Räume und Nebensachen sind denn die, wie Wappen und Zeichen ergeben, für den Herzog von Berry gefertigten Monatsbilder eines wahrscheinlich durch seinen Tod (1416) unterbrochenen und erst fünfzig Jahre später vollen-

Kunst II, S. 231 abgedruckten Aufsatze zu Gunsten eines andern sogleich näher zu erwähnenden, jetzt im Besitz des Herzogs von Aumale befindlichen Gebetbuches. Allein da, wie Waagen selbst ausführt, in diesem Buche nur die ungewöhnlich reich gehaltenen Monatsbilder (und auch diese nicht alle) bei Lebzeiten des Herzogs von Berry († 1416), alle andern darin enthaltenen Bilder aber viel später, um 1460 gefertigt sind und zwar anscheinend in Savoyen, wohin jener Anfang eines prachtvollen Gebetbuches aus dem Nachlasse des Herzogs von Berry gekommen war, so konnte dieses unvollendete Werk in dem 1416 abgeschlossenen Kataloge nicht als „très belles Heures, très richement enluminées & ystoriées de la main de Jaquemart de Esdin etc." bezeichnet und 4,000 Livres tournois taxirt werden. Viel wahrscheinlicher ist es, dass jene ersten Bilder identisch sind mit den: plusieurs cahiers d'unes très riches heures, que faisoit Pol de Limbourc et ses frères etc., welche zufolge der Angabe in dem beim Tode des Herzogs aufgenommenen Kataloge in einer layette bewahrt und auf 500 Livres tournois geschätzt wurden, und dass Waagen's frühere Vermuthung in Beziehung auf den im Texte erwähnten Codex der Pariser Bibliothek richtig ist.

deten Gebetbuchs, das sich jetzt im Besitze des Herzogs von Aumale befindet. Das erste dieser Monatsbilder, die ungewöhnlicherweise stets die ganze Seite füllen, zeigt die Tafel des Herzogs mit aller Pracht der Geschirre und der wartenden Hofleute, und sogar nach dem später in der Eyck'schen Schule so beliebten Motive mit der Aussicht ins Freie und auf ein Turnier, die anderen sind meistens Landschaften mit der Schilderung aller Jahreszeiten, darunter selbst eine winterliche mit dem Contraste städtischer Bauten gegen die Schneedecke.

Etwa gleichen Werthes und gleichzeitig ist ein jetzt in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien*) bewahrtes, aber durch eine Fürstin des habsburgischen Hauses aus Paris mitgebrachtes, und ohne Zweifel daselbst und zwar, wie man aus Bildern und Wappen schliesst, für eine Dame des königlichen Hauses gearbeitetes Gebetbuch von grosser Pracht, dessen bessere Bilder wieder von einer niederländischen Hand zu sein scheinen. Der Realismus ist hier schon so weit getrieben, dass Paulus bei seiner Bekehrung nicht mehr wie sonst in antiker Tracht, sondern im Costüm der Zeit erscheint, und die lieblichen Gestalten der Frauen und Engel tragen Züge, welche auf das Lebhafteste an die Schule der Brüder van Eyck erinnern, deren erste Arbeiten allerdings ungefähr gleichzeitig sein werden.

Man hat oft nach den Vorbildern und Vorgängern dieser berühmten Meister gefragt und sich gewundert, von ihnen in den Niederlanden selbst so wenig Spuren zu finden. In der That stehen diese zwar von Niederländern, aber in Frankreich ausgeführten Miniaturen ihnen näher als irgend ein Werk ihrer Heimath, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser ausländische Dienst durch die Verbindung französischer Eleganz und Harmonie mit niederländischer Naturfrische den Eycks die Motive und die Anregung zu ihrer neuen Kunstrichtung gegeben hat.

*) Daselbst Nr. 1855, beschrieben von Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 306.

Elftes Kapitel.

Malerei und Plastik in England.

Die darstellenden Künste in England hatten ungefähr dasselbe Schicksal wie in Frankreich; im Anfange der Epoche blühend und auf ihrer Höhe sind sie am Ende derselben abnehmend und im beginnenden Verfalle. Aber die Ursachen sind verschieden; dort glaubten wir sie in der nach langer künstlerischer Thätigkeit eintretenden Ermattung zu entdecken, welche sich in der Architektur in ganz gleicher Weise äusserte und deren Folgen durch das Kriegsunglück und den überwältigenden Einfluss der niederländischen Schule beschleunigt wurden. Hier kann von Ermattung nicht die Rede sein; diese Künste hatten erst vor Kurzem, unter der Regierung Heinrichs III. († 1307) einen höheren Aufschwung genommen, die Gunst einer siegesfreudigen, ritterlichen Nation und die Vorschule und Anregung einer blühenden schmuckreichen Architektur kamen ihnen zu Statten. Auch erreichten sie erst im Beginne der gegenwärtigen Epoche ihren Höhepunkt und ihre nationale Selbstständigkeit. In der vorigen Epoche hatten fremde Künstler den Anstoss gegeben, deren Auffassung auf ihre ersten brittischen Schüler überging; jetzt bildete sich unter den Händen einer jüngeren Generation ein eigenthümlich englischer Typus. Zwar verschmähete England niemals die Hülfe des Auslandes; Kunstwerke gewisser Gattungen, z. B. gravirte Erzplatten wurden aus der Fremde bezogen, und es scheint, dass einzelne italienische Maler, welche auch jetzt ihr Glück in der reichen Insel suchten, Aufträge zu Tafelbildern erhielten*). Allein das gehörte zu dem lebendigen künstlerischen

*) Die Beispiele unten.

Verkehr dieser Epoche, den wir schon kennen, und wir finden ebenso Nachrichten von englischen Kunstwerken, die nach dem Festlande gesendet, und von englischen Künstlern, die dort beschäftigt wurden*). Jedenfalls aber ergeben sowohl die erhaltenen Werke durch ihren spezifisch brittischen Typus als urkundliche Nachrichten, dass die meisten wirkenden Künstler einheimische waren, und dass diese selbst für die grossen künstlerischen Unternehmungen des prachtliebenden Eduard's III. ausreichten. Unter diesen war wohl keine bedeutender, als die malerische Ausschmückung der Stephanskapelle im Schlosse von Westminster, von deren baulicher Pracht wir schon früher ge-

*) Das letzte ist uns freilich nur ein Mal bekannt und zwar durch eine Notiz in den Rechnungen der Grafen von Savoyen, zufolge welcher ein Magister Guglielmus Anglicus im Jahre 1357 ein lebensgrosses Wachsbild der Gräfin für den Dom von Lausanne machte und dafür neben der Lieferung von 334 Pfund Wachs die Bezahlung von 64 francs erhielt. Cibrario, Economia politica, Vol. III und Eastlake Materials pag. 47 nach einem Briefe des Baron Vernazza. Dieselben Rechnungen ergeben, dass ein früherer Graf im Jahre 1307 in London zwei Tafelbilder und zwar mit der Darstellung der Legende von den drei Todten und drei Lebenden für den nicht unbedeutenden Preis von 353 francs ankaufte, wobei zwar nicht ausdrücklich gesagt, aber doch wahrscheinlich ist, dass der Maler ein Engländer war. Zwei andre Fälle beziehen sich auf Bildwerke in Alabaster. Zufolge einer Urkunde vom Jahre 1382 gab nämlich König Richard II. dem Cosmo Gentile, einem Collector des Papstes, der nach Italien zurückkehrte, Ausfuhrerlaubniss und Zollfreiheit für eine Menge von Gegenständen und darunter auch für „tres ymagines de Alabaustro magnae formae“, eine Jungfrau, St. Petrus und St. Paulus, und für ein kleines Bildwerk mit der Trinität (Rymer Foedera ed. 1740 Vol. III, pag. 139) und im Jahre 1408 ertheilte sein Nachfolger (daselbst Vol. IV, pag. 125) eine gleiche Erlaubniss für die Ausfuhr eines Grabmals in Alabaster, welches seine Gemahlin ihrem ersten Ehegatten dem Herzoge Johann von Bretagne in Nantes errichten lassen wollte, wobei die Verfertiger des Werkes, welche dasselbe begleiten sollten, Thomas Colyn, Thomas Holewell und Thomas Poppenhowe als Unterthanen des Königs bezeichnet werden. In diesem Falle ist also ausdrücklich ausgesprochen, in dem andern nicht zu bezweifeln, dass es Werke brittischer Künstler waren; über den Kunstwerth und die Anerkenntniss des Auslandes ergeben dagegen beide Fälle nichts, da das Grabmal nicht von Nantes aus gefordert, sondern von der Königin von England gestiftet, und da auch jene Statuen schwerlich von dem Collector gekauft, sondern wahrscheinlich ein schon wegen seines Stoffes werthvolles und daher nicht zurück zu lassendes Geschenk waren.

sprochen haben, und glücklicherweise sind uns Rechnungen und Documente über sie erhalten, welche nicht blos den grossen Umfang dieser Arbeiten und den Werth zeigen, welchen der König auf ihr Gelingen legte, sondern auch sonst wichtige Aufschlüsse geben. Vor Allem interessirt es uns, dass die grosse Zahl von Künstlernamen, die wir darin treffen, sämmtlich ihren englischen Ursprung darthun oder vermuthen lassen. Die Oberleitung war einem gewissen Hugo von St. Albans, aus dem nicht weit von London gelegenen Flecken, anvertraut, den der König in den Urkunden seinen geliebten Meister nennt und den er ermächtigt, Maler und andere Werkleute anzunehmen oder durch die Sherifs gewisser Provinzen herbeischaffen zu lassen. Aber neben ihm kommen andere Meister vor, welche gleiche oder höhere Besoldung erhalten und mithin nicht weniger geachtete Künstler gewesen sein müssen; so ein Magister Johannes de Coton, ein Maynard und später ein John Barneby, dessen Tagelohn sogar das Doppelte von dem des Hugo von St. Albans betrug. Nur einige Gehülfen für mehr technische Leistungen sind Ausländer. Der Verfertiger des Firnisses, Louyn de Bruges, stammt schon aus der Stadt, deren Name bald darauf durch die Schule der Eycks so grosse künstlerische Berühmtheit erlangte, Wilhelm Allemand vergoldet und John de Alemayne liefert das Glas. Aber der oberste Meister unter den Glasmalern ist wieder ein Engländer, Magister Johannes de Chester*). Die Malereien selbst, zu deren Ausführung diese Künstlerschaar einen Zeitraum von acht bis neun Jahren (1350 — 1358) brauchte, sind leider nicht auf uns gekommen. Die Wände der Kapelle, welche wie schon erwähnt zu den Sitzungen des Parlaments diente, waren durch Tafelwerk und amphitheatralische Sitze so bedeckt, dass man von ihren Malereien keine Ahnung hatte, bis dieselben im Jahre 1800 bei Gelegenheit einer baulichen Aenderung theilweise erhalten zum Vorschein kamen und nun sofort auf Veranstaltung der Gesellschaft brittischer Antiquare gezeichnet wurden. Seitdem ist nun gar in Folge des grossen Brandes von 1834 die Kapelle gänzlich niedergerissen, so dass jetzt diese Zeichnun-

*) Vergl. Smith, Antiquities of Westminster, 1807. Brailey and Britton, History of the ancient palace of Westminster, 1836. Eastlake a. a. O. S. 52 ff.

gen*), welche zum Glücke ziemlich treu zu sein scheinen, uns statt der Originale dienen müssen. In der That geben sie uns wenigstens von der Zeichnung dieser Künstlerschule ziemlich befriedigende Anschauungen. Die Gemälde befanden sich in der oberen Kapelle, also in einem rechtwinkeligen Raume von 86 Fuss Länge, 38 Fuss Weite und 44 Fuss Höhe, welcher auf jeder Seite durch fünf hohe, im Spitzbogen geschlossene Fenster beleuchtet und dazwischen von reichem, farbigem Stabwerk bedeckt war, so dass nur die untere Wand bis zum Anfange der Fenster für Malereien geeignete und dazu benutzte Flächen darbot. Am östlichen Ende in der Nähe des Altares sah man hier die Mitglieder der Königlichen Familie, auf der einen Seite den König eingeführt durch St. Georg und gefolgt von seinen fünf Söhnen, auf der anderen die Königin mit drei Töchtern, sämmtlich in gemalter Architektur, und zwar bei den Prinzen so, dass immer zwei nur durch eine schlanke Säule getrennt in einer besonderen Loge oder Kapelle knieten, deren Hintergrund ein reiches Fenster zeigte, bei den Damen wegen ihrer geringeren Zahl in etwas anderer Anordnung. Die Prinzen waren sämmtlich in voller und gleicher goldener Rüstung, den geschmückten Helm auf dem Kopfe, bei dem Könige und dem Erstgebornen mit einer kleinen Krone, im enganliegenden mit Lilien und Leoparden besäeten Wappenrocke, mit Arm- und Beinschienen und Schnabelschuhen bekleidet. Auch die Prinzessinnen hatten fast gleiche Tracht, ein enganliegendes Kleid, die Königin und die älteste Tochter mit einem Mäntelchen, die beiden jüngeren mit einem Oberkleide ohne Aermel, alle mit einer dicken Haarflechte auf der Schulter. Die perspectivische Zeichnung der Architektur ist sehr unvollkommen, die Haltung der 2 Fuss hohen Figuren überaus steif, besonders leidet der St. Georg, welcher, vor dem Könige knieend, nach ihm zurückgreift um ihn vorzustellen, an schlimmer Verrenkung. Von Portraitähnlichkeit ist keine Spur, den König

*) Some account of the collegian chapel of St. Stephen Westminster publicated by the society of Antiquarians. Der ersten schon 1795 erschienenen Ausgabe sind dann später (1811) die Stiche nach den im Jahre 1800 von Richard Smirke gemachten Zeichnungen nebst seinen an Ort und Stelle niedergeschriebenen Bemerkungen über Farbe und Technik hinzugefügt.

bezeichnet nur ein leichtes Bärtchen als den ältesten, und der jüngste der Söhne, welcher erst 1355, also während oder kurz vor der Arbeit geboren war, ist nur ein Miniaturbild seiner Brüder, in gleicher Rüstung, aber kleiner, und auf einem Klotze oder Steine kniend, um gleiche Höhe mit ihnen zu erreichen. Ueber den Prinzen war die Anbetung der Könige dargestellt, über den Damen die Präsentation im Tempel und daneben die Geburt mit der Anbetung der Hirten in sehr kleiner Dimension und in einer Art perspectivischer Zeichnung, wie wir sie in den Miniaturen und in dem gleichzeitigen Relief des Jean Ravy in Paris bei demselben Gegenstande finden. Weiterhin war die Anordnung der Malereien die, dass zunächst am unteren Theile der Wand zwischen den Wandarcaden Engel in reichgesticktem Kleide in voller Vorderansicht standen, etwa vier Fuss hoch, mit leisen Verschiedenheiten der Züge und der Färbung, aber mit gleicher Stellung, nämlich so dass sie mit beiden Händen einen reich mit Wappen geschmückten Teppich hielten, gleichsam dem Besucher der Kapelle entgegen*). Oberhalb des dieses Basament abschliessenden Gesimses waren dann historische Gemälde angebracht und zwar unterhalb jedes der viertheiligen Fenster zwei Reihen von je vier Feldern, zusammen also unter jedem Fenster acht. Die Dimension dieser Bilder, deren unterer Rand zehn Fuss über den Boden lag, war sehr beschränkt, die Figuren erreichten nur eine Höhe von etwa einem Fuss. Um so grösser war aber die Zahl der Gemälde, ausser jenen Bildern der königlichen Familie etwa 46 Engel und Heilige von vier bis fünf Fuss Höhe, dann jene historischen Bilder, vermuthlich 64, endlich in der architektonischen Wandbekleidung an gewissen Stellen noch etwa 72 Heilige und Engel, so dass der ganze, durchweg mit Gold und Farben bedeckte und wohlgegliederte Raum einen überaus reichen Anblick gewährt haben muss. Bei der Aufdeckung im Jahre 1800 waren aber ausser den Bildern der königlichen Familie nur die Gemälde der daran angränzenden Abtheilung erhalten, welche, wie Beischriften und lateinische Verse ausser Zweifel setzen, auf der einen Seite die Geschichte des Hiob, auf

*) Abbildungen dieser Engel bei Britton Archit. Antiqu. Vol. V und in dem angef. Werke von Brayley and Britton.

der anderen die des Tobias darstellten. Die Auffassung in diesen historischen Bildern ist eine sehr lebendige; bei der Scene, wo Satanas durch das einstürzende Dach die Söhne und Töchter Hiob's beim festlichen Mahle tödtet, sieht man sie mit dem heftigsten Ausdrucke des Schreckens oder Schmerzes in den mannigfaltigsten Bewegungen den herabfallenden Balken ausweichen oder sie abwehren; bei den Gesprächen geben Mienen und Bewegungen immer eine Erklärung der Situation und des verschiedenen Verhaltens der einzelnen Theilnehmer. Auch fehlt es dem Künstler nicht an Schönheitssinn, der indessen leicht ins Weichliche ausartet, wie der hier beigedruckte Kopf des Elihu beweist, den man, wenn er nicht die Beischrift hätte, eher für weiblich halten würde. Die Körperkenntniss ist durchweg noch sehr gering, die Köpfe sind oft zu breit, die Gestalten im Ganzen eher überschlank, die Hände übermässig lang und dünn, die Bewegungen gewaltsam und eckig oder in weichen dem Knochenbau wenig entsprechenden Linien gezeichnet, der Gang der schreitenden Figuren endlich hat stets etwas Tänzelndes oder Unsicheres, was freilich mit der weichen und vorn mit langer Spitze auslaufenden Fussbekleidung zusammenhängt. In allen Beziehungen steht diese Kunst den Miniaturen der vorigen Epoche noch sehr nahe*) und unterscheidet sich von ihnen nur durch eine grössere Festigkeit der Linie und durch gewisse Züge, die mit der veränderten Denkungsweise zusammenhängen. Charakteristisch für diese Schule ist, dass sie sich gern in Ex-



*) Der Verfasser des Berichts in dem angeführten Werke der antiquarischen Gesellschaft schliesst aus der Architektur in den Gemälden, deren dünne Bündelsäulchen mit würfelartigen Kapitälen und hochgestelzten Bögen er in England nicht kennt, dass der Maler (Hugo von St. Albans wie er annimmt) im Auslande studirt haben müsse. Allein es ist nur die phantastische, keinem Lande angehörige Architektur, welche aus missverstandenen antiken oder byzantinischen Vorbildern in den Miniaturen herkömmlich geworden war.

tremen ergeht; die Gesichtszüge sind entweder breit, hart, grämlich, verzerrt, oder von jener fast weichlichen Anmuth, die Haltung der Figuren ist entweder geradlinig und steif, oder bald gewaltsam bewegt, bald von süsslicher Zierlichkeit. Von jener stets gleichbleibenden aber nüchternen Eleganz der französischen Miniaturen, welche den Gegensatz des Tragischen und Heiteren abstumpft, sind diese Künstler eben soweit entfernt wie von der kirchlichen Feierlichkeit der deutschen Schule, von der sie sich auch durch gewisse Eigenthümlichkeiten der Formbildung unterscheiden, durch die schwereren Köpfe und breiteren Schultern, und besonders durch die Gewandbehandlung, welche hier entweder steif und monoton oder unruhig ist und die Schönheit der langen, sich ruhig lösenden Gewandfalten der Kölnischen Gestalten schmerzlich vermissen lässt. Den modernen Beschauer werden die grösseren Engel mit dem schönen Oval der jugendlichen Gesichter und dem lieblichen Ausdrucke am Meisten anziehen, aber sie verdanken diese Gunst doch grossentheils dem Umstande, dass die in der That sehr geschickte Anordnung die Mängel, welche bei den anderen Gestalten verletzen, bedeckt oder gar nicht zur Sprache kommen lässt. Die architektonische Bedeutung, welche sie vermöge ihrer Stellung zwischen den Arcaden haben, rechtfertigt die an sich steife Haltung, der vorgehaltene Teppich verhüllt einen Theil des Körpers und die Pracht des schweren Stoffes ihrer Kleidung lässt die faltenlose Einförmigkeit derselben übersehen. Uebrigens sind sie weniger steif als die knienden Gestalten der königlichen Familie, bei denen uns vermöge ihrer portraitmässigen Bedeutung und ihrer schwierigeren Stellung die ungelenke Zeichnung und der Mangel an charakteristischer Verschiedenheit mehr auffallen.

Die Religionskriege und die puritanische Richtung der englischen Kirche haben die Werke mittelalterlicher Malerei auch in England so gründlich zerstört, dass diese Zeichnungen fast der einzige erhebliche Ueberrest derselben aus dieser Epoche sind. Nur im Kapitelhause von Westminster und zwar in fünf östlichen Nischen findet sich eine Reihe grösserer Gestalten, Christus umgeben von den Engelchören, welche derselben Schule anzugehören und von grosser Schönheit zu sein scheinen, aber leider

bei der Bestimmung dieses Gebäudes zum Archiv kaum zugänglich und sichtbar sind. Bemerkenswerth ist, dass darunter die Cherubim als feuerrothe Gestalten, wie in italienischen Wandgemälden, gebildet sind. Andere Malereien in demselben Raume stehen weit hinter diesen zurück. Dagegen sind die im Jahre 1395 ausgeführten Figuren über dem Grabe König Richards II. anscheinend von grösserem Werthe, aber auch sehr verblichen. Ausserdem sind keine erheblichen Wandgemälde auf uns gekommen, obgleich Chaucer solche nach seinen schon angeführten Versen selbst in den Gemächern gewöhnlicher Edelfrauen voraussetzt und sie also in den Kirchen gewiss nicht gefehlt haben*), und die wenigen noch vorhandenen Tafelgemälde scheinen, obgleich in England, doch nicht von Engländern, sondern von Italienern aus Giotto's Schule gemalt zu sein**).

Die Ueberreste der Malerei lassen uns daher wohl die Ent-

*) Schwache Ueberreste etwa vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts sind in der Krypta der Kath. von Worcester zu erkennen; ein besser erhaltenes Wandgemälde in dem s. g. alten Brauhause daselbst (einem an das Kapitelhaus anstossenden grossen Raum) gehört erst der zweiten Hälfte des fünfzehnten an. Eine über dem Grabe des Sir Oliver Ingham † 1344 in der gleichnamigen Kirche in der Grafschaft Norfolk zum Theil erhaltene Malerei einer Jagd ist nur deshalb bemerkenswerth, weil der Maler, obgleich nicht über die Weise der Miniaturmalerei hinausgehend, sich in offenbar naturalistischer Absicht bemüht hat, die Bäume verschiedenartig zu gestalten. Vergl. Stothard monumental effigies.

**) Dahin gehört das Diptychon mit dem Bilde des noch jugendlichen Königs Richards II. in der Sammlung des Grafen Pembroke in Wiltonhouse, welches mithin zwar in England und bald nach 1377 gemalt sein muss, aber nach Waagen's Urtheil (K. u. K. W. in England II, 282) die Arbeit eines Italieners ist. Auch das (seines einen Flügels beraubte) Tafelgemälde mit der Darstellung Christi zwischen zwei Engeln, des h. Petrus und einiger evangelischen Geschichten, welches im südlichen Chorumgange der Westminsterkirche ziemlich schlecht beleuchtet hängt, schien mir italienisch. Die technischen Gründe, auf welche Eastlake (a. a. O. S. 176) sein vorsichtig ausgesprochenes Urtheil, dass es „in England“ ausgeführt sei, stützt, beziehen sich hauptsächlich auf die Einrahmung und stehen dem also nicht entgegen, und wenn Viollet-le-Duc, Dict. du Mobilier, I, 236 es für ein französisches Werk aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erklärt, so ist das eine leicht hingeworfene Behauptung. Ein andres Portrait Richards II. in der Deanery von Westminster (Carter Specimens tab. 61) ist augenscheinlich bis zur Unkenntlichkeit des früheren Zustandes übermalt.

wickelung der brittischen Kunst bis um etwa 1360 und gewisse Eigenthümlichkeiten derselben, nicht aber ihre ferneren Schicksale erkennen. Etwas weiter führen uns die Miniaturen, welche, wenn auch nur in mässiger Anzahl vorhanden, sich doch über einen weiteren Zeitraum und bis in die folgende Epoche hinein verbreiten, und uns im Ganzen die brittische Kunst in sehr günstigem Lichte zeigen. Im Ganzen ist der Entwickelungsgang derselbe wie jenseits des Kanals, nur dass die englische Schule sich langsamer von dem idealen Style lossagt wie die französisch-niederländische. Noch lange und bis gegen 1400 bestehen auch hier die Miniaturen in leicht und sanft colorirten Federzeichnungen auf Gold- oder Tapetengrund, und anfangs gleichen sie den französischen so sehr, dass, wo nicht äussere Beweise entscheiden (Inschriften, einzelne eingestreute englische Worte oder das Vorkommen englischer Lokalheiligen im Kalender), der Ursprung oft zweifelhaft sein kann. Indessen zeigen sich gleich anfangs gewisse Verschiedenheiten, sowohl der Auffassung wie der Technik. Die Ausführung hat nicht die Sicherheit und den festen Schulcharakter, aber auch nicht die gleichförmige, nüchterne Glätte wie bei den Pariser Miniaturen, sie ist in jeder Beziehung individueller. Die Zeichnung ist bald steifer, bald aber auch von feinerem Schönheitsgefühl und mehr empfunden, die Farbe harmonischer und zum Theil kräftiger. Gewisse wirksame Farbenverbindungen, besonders in den Randverzierungen, sind für die englische Schule charakteristisch. Noch grösser ist die Verschiedenheit der geistigen Auffassung; während die französischen Miniatoren gleichsam im Conversationston vortragen, in hergebrachter, schon bekannter Weise, mit unterhaltender Heiterkeit, aber mit sorgfältiger Vermeidung des Anstosses, ist das Bestreben der englischen Maler auf höhere poetische Belebung der Gegenstände oder auf Tiefe des Gedankens gerichtet. Allegorische Darstellungen, zum Theil ungewöhnliche, sind sehr beliebt und die bekannten heiligen Geschichten werden entweder durch Hinzudichtung neuer Momente oder durch stärkere Betonung der dem englischen Herzen zusagenden gemüthlichen und häuslichen Motive, oder endlich durch eine dramatische Lebendigkeit anziehend gemacht, welche freilich zuweilen noch etwas gewalt-

sam ist und an die effectvolle Kühnheit der angelsächsischen Miniatoren erinnert.

Beispiele der einen und der anderen Art geben zwei im brittischen Museum befindliche Handschriften des Psalters. Der eine (Arundel. B. 83) hat insofern ein sicheres Datum, als er zufolge einer in der Mitte des Buches befindlichen Notiz im Jahre 1339 von einem gewissen Robert de Lyle seiner Tochter geschenkt, und mithin der vorangehende Theil des Buches mit seinen Miniaturen etwas älter ist*). Der darauf folgende Theil ist später und zwar wahrscheinlich mit nicht unerheblichem Zwischenraume, vielleicht am Ende des Jahrhunderts, entstanden, der englische Ursprung beider dagegen nicht zu bezweifeln, da die Kalenderheiligen des Anfanges ihn andeuten und hinten, und zwar bei der Darstellung der Legende von den drei Todten, englische Worte (Ich wes wel fair) vorkommen. Die Darstellungen in den Initialen beziehen sich auf den Text der Psalmen und eine Reihe selbstständiger Bilder, je sechs auf jeder Seite, erzählen die evangelische Geschichte in gewohnter Weise, dagegen kommen, sowohl im früheren als im späteren Theile des Codex allegorische, mehr oder weniger tiefsinnige Darstellungen von sehr eigenthümlicher Art vor. Gleich den Eingang machen mehrere Tafeln, welche in geometrischen Figuren die zehn Gebote, acht Gnaden, sieben Bitten u. s. w. mit manchen Parallelbeziehungen zusammenstellen. Dann folgen grössere allegorische und durch Inschriften erklärte Bilder**), zuerst die Darstellung christlicher Weisheit oder Tugend unter dem Bilde eines gothischen Tempels von ziemlich früher Architektur. Fundament ist die Humilitas, dann führen sieben Stufen aufwärts, Gebet, Reue, Beichte, Busse,

*) Näheres über diesen Codex und die demnächst erwähnten giebt Waagen nicht in seinem deutschen Werke K. und Kunstw. in England, sondern in der späteren englischen Bearbeitung desselben: Treasures of art in Great-Britain. London 1854. Vol. I, pag. 162 ff. Er bestimmt dabei das Alter des Codex B. 83 nach dem Charakter der Schrift auf ungefähr 1310, was mit der im Text gedachten Inschrift (deren er nicht erwähnt) wohl übereinstimmt.

**) Sie werden bezeichnet als Speculum theologiae factum a Magistro Johanne Mecensi, womit nicht der Maler, sondern ein theologischer Schriftsteller gemeint ist.

Genugthuung, Almosen und Fasten. Gehorsam und Geduld sind die Thüren, Beschaulichkeit, Devotion u. s. w. die Fenster; die vier Kardinaltugenden mit entsprechend bezeichneten Basen und Kapitälen stützen das Dach, auf welchem der Thurm aufsteigt, dessen Höhe als „Beharrlichkeit im Guten" erläutert wird. Ein anderes Blatt zeigt einen Cherub mit sechs Flügeln, welche zufolge der Inschrift die sechs Actus darstellen, durch welche die gläubige Seele sich zu Gott erheben könne, die Liebe Gottes und die des Menschen, Bekenntniss und Genugthuung, Reinheit der Seele und endlich des Leibes; der Engel steht überdies auf einem Rade, dessen sieben Speichen die Werke der Barmherzigkeit bedeuten. Andere Blätter enthalten die zwölf Artikel des Glaubens mit Propheten und Aposteln, die Kreuzigung in allegorischer Behandlung des grünenden Kreuzesstammes als Baum des Lebens u. s. f. Am Schlusse des Codex folgen wieder Allegorien und lehrhafte Bilder, und zwar merkwürdiger Weise zum Theil ganz desselben Inhalts wie im Anfange, zum Theil aber auch andere. Besonders charakteristisch sind darunter die schon erwähnte Legende von den drei Lebenden und drei Todten, und dann die auch in anderen englischen Werken vorkommende Allegorie von dem Baume der Tugenden und dem der Laster. Die späteren Bilder sind übrigens in der Zeichnung geistloser und steifer als die der früheren, aber mit ebenso guter Technik und Farbe gemalt.

In einem anderen ebenfalls der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts angehörigen aber nicht datirten Psalter des brittischen Museums (Regia 2, B. VII), der zufolge einer darin enthaltenen Inschrift ein Mal der Königin Maria zum Geschenk überreicht wurde, sind die Miniaturen nicht durch ihre allegorische Gedankentiefe, wohl aber durch die Lebendigkeit und Poesie der Auffassung, so wie durch die Schönheit der Zeichnung ausgezeichnet. Das Buch beginnt als eine Bilderbibel, welche ohne Text nur mit französischen Unterschriften auf einer Reihe von Blättern zwei Bilder auf jeder Seite die biblische Geschichte vom Sturze der Engel bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes, mit einer Fülle von feinen Zügen und neuen Erfindungen erzählt. Nach dem Brudermorde sucht Cain die Leiche Abels mit Blättern zu bedecken, bei der Ankündigung der Sündfluth hält der Engel,

wohl als Andeutung der Strafgerichte Gottes ein Bündel Pfeile; bei der Besteigung der Arche mit Hülfe einer Leiter trägt Noah ein Kind auf der Schulter; bei der Sündfluth selbst sehen wir einen Raubvogel auf der Leiche eines Pferdes. Häufig zeigt sich das Bestreben, die heiligen Geschichten der damaligen Zeit näher zu bringen; so wenn Abraham sich mit der Sarah durch einen Ring verlobt, den er ihr an den Finger steckt, oder wenn, was freilich in den englischen Miniaturen gewöhnlich, Maria als Wöchnerin in wohleingerichtetem Bette liegt. Die Auffassung ist also eine realistische, aber in einem ganz anderen Sinne wie bei den Niederländern, sie geht mehr auf innere, als auf äussere Wahrheit, und behält die Federzeichnung und die leichte harmonische Färbung der bisherigen Schule bei, welche beide hier nur mit so feinem Schönheitsgefühle behandelt sind, dass man den Codex als eines der ausgezeichnetesten Werke der Miniaturmalerei betrachten darf. Interessant sind dann auch die kleinen Miniaturen auf dem unteren Rande des Psalters, die eine Fülle von heiligen Geschichten, Legenden, Mährchen, humoristischen Scenen, besonders aber auch eine reiche Sammlung von wirklichen und fabelhaften Thieren in den verschiedensten Situationen enthalten, so dass es zuletzt auf eine Art Bestiarium abgesehen scheint. Auch die Lebendigkeit und der Humor dieser Thierwelt hat ein nationales Element und wird in anderen englischen Miniaturen wiedergefunden.

Dramatische Lebendigkeit und freie Erfindung, harmonische Färbung und Schönheitsgefühl der Zeichnung sind die bleibenden Vorzüge dieser Schule in fast allen ihren Werken*). Später, schon in einer biblischen Geschichte des brittischen Museums (Regia 17, E. VII), welche die Jahreszahl 1356 enthält, wird auch die Zeichnung der Köpfe individueller, und in einem anderen Codex derselben Sammlung (Harleian Nro. 7026), welcher für einen Lord Lovell ungefähr um das Jahr 1400 ausgeführt wurde, sind die Portraits, das zwei Mal wiederholte des Lords und das eines Mönchs, Frater Johannes Siverwas, welcher, anscheinend der Maler, das Buch demselben überreicht, schon sehr lebendig

*) Vergl. die Aufzählung Waagen's a. a. O. I., S. 175 und bei dem Berichte über die Bodleyanische Bibliothek in Oxford III, S. 92.

und charakteristisch aufgefasst. Auch die Behandlung des Costüms und die Ausführung der Thiere und Blumen in den Randverzierungen verrathen eine realistische Neigung, welche jedoch das poetische Element und die ideale Auffassung der heiligen Gestalten nicht beschränkt. Die Miniaturen eines um 1430 geschriebenen Gedichts in altenglischer Sprache (im britt. Museum Cotton. Faustina, B. VI) enthalten noch dieselben Allegorien, namentlich die von den Bäumen der Tugenden und Laster, welche schon hundert Jahre vorher vorgekommen waren, während die schöne und reiche Malerei an Meister Stephan von Köln erinnert, und später finden sich häufigere Anklänge an niederländische Weise, bis endlich jedoch erst nach der Mitte des Jahrhunderts der Realismus im Sinne der Eyck'schen Schule auch hier, wie in Frankreich und Deutschland, herrschend wird. Im Ganzen also erhält sich die brittische Kunst in dieser leichteren, der poetischen Empfindung mehr zugänglichen Gattung ziemlich gleichbleibend und auf derselben Höhe und giebt erst am Schlusse der Epoche fremdem Einflusse nach.

An die Betrachtung der Malerei will ich sogleich einige Bemerkungen über die als blosse Zeichnung ihr verwandte Technik der gravirten Messingplatten anschliessen, welche, wie schon oben bemerkt, während dieser Epoche noch aus dem Auslande eingeführt wurden, jedoch nur ausnahmsweise mit, in den meisten Fällen ohne Gravirung. Dies giebt uns die erwünschte Gelegenheit, englischen und festländischen Styl zu vergleichen und zwar in einem Falle auf ein und derselben Platte. Sie dient als Grab des Abtes Thomas Delamare in der grossen Abteikirche von St. Albans*), ist wahrscheinlich lange vor seinem Tode (1390), etwa um 1360 verfertigt, und stimmt im Ganzen mit den deutschen Platten dieser Art, namentlich mit den bischöflichen Gräbern in Lübeck und Schwerin so genau überein, dass sie offenbar aus derselben Officin hervorgegangen sein muss. Die Anordnung der Architektur, die Zeichnung der auch hier paar-

*) Die Abbildung bei Carter Specimens Taf. 33 ist im Ganzen treu. Die oben beigefügten Zeichnungen sind überdies nach einem mir von meinem Freunde, Herrn v. Quast, gütigst mitgetheilten Abdrucke der Originalplatte verbessert.

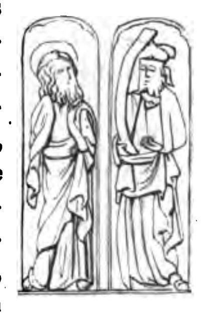




weise neben einander gestellten Propheten und Apostel, die Gruppen oberhalb des Bogens, selbst die kleinen geschweiften Thiergestalten im Tapetenmuster des Grundes sind vollkommen wie dort. Nur zwei Figuren, Statuen von Heiligen in der Architektur darstellend, aber nicht paarweise, wie jene anderen, sondern einzeln stehend und von grösserer Dimension, bilden eine Ausnahme. Der eine trägt die Königskrone, der andere in weltlicher Tracht und mit einem Barett bedeckt hält Kreuz und Schwert in der Hand; vielleicht sind es die Schutzheiligen der Abtei, deren



Namen zu entdecken mir nicht gelang. Jedenfalls aber sind sie von ganz anderer Hand und in ganz anderem Style wie jene unteren Figuren. Während diese mit ihren kleinen Köpfen, schlanken, leicht gebogenen Gestalten, den lang und weich hinfliessenden, die Füsse bedeckenden Gewändern und sonst, so viel es die kleine Dimension gestattet, mit den grossen Aposteln des Kölner Domes verwandt sind, haben jene beiden mehr nach der Breitenrichtung geordnete, aber sehr styllos behandelte kurze Gewänder, unter denen die grossen Füsse mit der zugespitzten Bekleidung nach vorn gebogen erscheinen, grössere, freie Köpfe, von denen der des jüngeren



In der Abteikirche St. Albans.

Heiligen an den oben erwähnten Kopf des Elihu in dem Wandgemälde der Stephanskapelle erinnert. Auch darin unterscheiden sie sich von den übrigen Figuren, dass während an diesen, selbst an der grossen Gestalt des Bestatteten, die Zeichnung so eingerichtet ist, dass sie die Flächen deckt und bricht und einen plastischen Eindruck macht, sie sich hier auf Umrisse beschränkt, welche den Körper flach lassen. Es ist nicht zu bezweifeln, dass diese Figuren, wahrscheinlich weil der festländische Arbeiter die englischen Localheiligen nicht kannte, entweder nach englischen Zeichnungen genau copirt oder gar in England in die dazu offen gelassenen Plätze hineingravirt sind. Jedenfalls verrathen sie den Einfluss der Malerschule, die wir in der Stephanskapelle von Westminster thätig fanden. An den Grabplatten von englischer Arbeit, welche, wie schon oben erwähnt, immer nur einzelne, in den Stein eingelegte Stücke des Monumentes bilden, bemerken wir sehr bald eine gewaltige Abnahme ihres künstlerischen Werthes. Sie sind sämmtlich, wie schon jene beiden Figuren auf der Platte von St. Atbans, mit sparsameren Umrisslinien und grösseren Flächen, gezeichnet und weit entfernt von der grossen Harmonie und Schönheit der festländischen Platten; aber die früheren, etwa bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, haben doch noch eine energische, elastische Linienführung. Einige, wie z. B. das Brustbild des Priesters Thomas de Hope zu Kemsing in der Grafschaft Kent vom Jahre 1320 und die Gestalt eines Geistlichen in Oultok, Grafschaft Suffolk, geben in dieser Weise noch höchst lebendige Portraits, andere, etwas mehr ausgeführte, hauptsächlich die Grabplatte des Sir Hugh Hastings (+ 1347) in der Kirche zu Elsyng in Norfolk*), auf die ich in anderer Beziehung noch einmal zurückkommen werde, zeigen die glückliche Nachahmung jener continentalen Werke durch englische Künstler. Aber bald nachher ging die ganze Technik augenscheinlich in handwerksmässige Hände über und verfiel immer mehr. Einige zeichnen sich wohl noch durch sorgfältige Ausarbeitung des Co-

*) Thomas de Hope bei Boutell, Monumental brasses pag. 21. Der andre Geistliche bei Cotman mon. brasses in Norfolk and Suffolk, Vol. II, pl. 3, der Ritter daselbst Vol. I, pl. 1, auch bei Carter a. a. O. pl. 70, 71 und endlich bei Boutell.

stüms oder durch individuellere Züge aus, aber auch das Bestreben nach Portraitähnlichkeit führt gewöhnlich nur zu einer Ueberladung mit Runzeln, und in der Regel sind die Köpfe leer und unbestimmt, und die Körper völlig flach, symmetrisch, steif, von ermüdender Monotonie. Für Costümkunde und in genealogischer Beziehung wichtig sind sie von den englischen Archäologen mit grossem Fleisse gesammelt und publicirt, aber in künstlerischer Beziehung erwecken sie nur die Verwunderung, dass die englische Nation diese stumpfe Behandlung geduldet und dass sich bei der häufigen Anwendung dieser Technik nicht geschicktere Hände dazu gebildet haben.

Auch unter den Werken wirklicher Sculptur betrachten wir zuerst die Grabmonumente, deren gerade aus dieser Epoche eine sehr bedeutende Zahl noch erhalten ist. In keinem anderen Lande war dieser ernste Luxus soweit getrieben wie hier; Ritter, wohlhabende Bürger und Kaufleute, Pfarrgeistliche erhielten durchweg prachtvolle Platten oder Grabsteine, die in kostbarem Material oder mit vollen, in ihren Spuren noch jetzt häufig erkennbaren Farben prangten; selbst in einfachen Dorfkirchen finden sie sich oft in mehrfacher Zahl. Bischöfe und Aebte und die Mitglieder des höheren Adels forderten dann wie die der königlichen Familie, hohe Sarkophage, deren Wände man mit den Gestalten des Trauergefolges oder anderem Bildwerk, besonders mit Wappen schmückte, und die mit einem stolzen, über ihnen aufsteigenden Baldachin wie kleine selbstständige Gebäude im Inneren der Kirchen stehen.


Aymer de Valence.

Man darf voraussetzen, dass zu solchen Prachtwerken die besten Meister gewählt wurden und dass sie ihr Bestes thaten, allein dennoch gelang ihnen nicht, die Schönheit der Grabmonumente vom Ende der vorigen Epoche zu übertreffen oder auch nur zu erreichen. Anfangs, bis gegen

die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts finden wir wohl noch Gestalten, welche jenen nahe kommen und, wenn auch nicht Meisterwerke ersten Ranges, doch noch sehr lebendig und individuell, einfach und würdig sind, wie das des Grafen von Pembroke, Aymer de Valence († 1323), in der Westminsterabtei. Auch finden wir andere, welche, wie das Grab eines Ritters in der Kirche von Ash (Kent) oder die Gräber mehrerer früh verstorbenen Kinder Eduards III., des Wilhelm von Hatfield in der Kathedrale von York, des Wilhelm von Windsor und der Blanche de la Tour in der Westminsterabtei durch zarte Auffassung und jene specifisch-englische, in den Wandgemälden bemerkte Weichheit der Linie einen Reiz erhalten*). Auch die Relieffiguren an dem prachtvollen Percyschreine im Münster von Beverley gehören noch zu den besseren Leistungen. Allein diese anziehenden Erscheinungen sind Ausnahmen, während die meisten Grabbilder schon aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts zwar sehr fleissig gearbeitet, aber von stets zunehmender Steifheit und Ausdruckslosigkeit sind und in Beziehung sowohl auf Lebendigkeit als auf stylmässige Behandlung den Werken der vorigen Epoche und den gleichzeitigen des Continents entschieden nachstehen. Zum Theil mochte zu dieser ungünstigen Veränderung die jetzt aufkommende enge Bekleidung beitragen, deren nachtheiligen Einfluss wir auch in anderen Ländern wahrnehmen. So lange die Ritter auf ihrem Grabe, wie noch Aymer de Valence, in dem ziemlich weiten Kettenharnisch und mit dem leichten faltigen, durch den Gürtel zusammengehaltenen und unterhalb desselben offenen Oberkleide,



Wilhelm von Hatfield.

*) Die hiernächst folgenden Abbildungen sind sämmtlich nach den vortrefflichen Zeichnungen von Stothard in seinen Monumental effigies of Great Britain, 1817. Vgl. daselbst auch Taf. 48. 61. 69. 79.

also in einer Tracht erschienen, welche freiere Bewegung gestattete und den Bau des Körpers einigermassen durchsehen liess, gab man ihnen auch in England freiere, oft sogar ziemlich gewaltsame Wendungen. Jetzt, wo die steife Kleidung, die wattirten oder ledernen Wappenröcke, die starren Arm- und Beinschienen schon im Leben die Bewegungen hemmten, und nur starre Formen zeigten, wurden auch die Grabbilder steifer. Dazu kam, dass man in England den modischen Schmuck der ritterlichen Waffen, die Rosetten, Buckeln, Streifen, Nägelköpfe an den gesteppten Kleidern und an den Wehrgehängen noch steigerte und manche spröden und ungefälligen Formen beibehielt. Namentlich ist die Halsberge (camail), das Stück Kettenharnisch, welches vom Helmrande auf die Schulter herabgeht und Hals und Nacken schützt, hier sehr viel grösser und steifer als auf den Gräbern des Continents, so dass sie das Gesicht bis nahe an die Augen umhüllt und statt des Halsansatzes nur eine starre konische Linie zeichnet, die mit der schlanken Eleganz der übrigen Rüstung stark contrastirt. Ebenso wie die Ritter erscheinen ihre Damen immer in vollem Costüm und mit steifer Pracht. Ihre eng zugenestelten Leibchen oder Kleider umschliessen die Brust eben so fest und glatt, wie die männlichen Wappenröcke und lassen nichts von dem natürlichen Körperbau erkennen, der Schmuck, namentlich das Diadem des Hauptes, die Halsbänder, die Edelsteine als Besatz am Leibchen, die Rosetten, welche den Mantel halten, geben ebenso eckige spröde Formen wie die Rüstung, und das Haar ist stets von einem Netze oder einer Haube von schwerem Goldstoff umschlossen, so dass es an den Seiten und im rechten Winkel mit dem Diadem entweder dicke Knollen bildet oder wie eine steife Masse geradlinig neben dem Gesicht herunterhängt. Dieser bizarre Putz nimmt dann im Laufe der Epoche bei bei-



Sir Humphrey Littlebury.

den Geschlechtern noch zu; die Hauben laden neben der Stirn weit aus wie breite Flügel oder steigen wie Hörner über den Diadem auf, und bei den Rittern ruht das Haupt nicht mehr wie sonst auf einem etwa von Engeln gehaltenen Kissen, sondern auf dem Turnierhelm, dessen Zeichen, ein leichenhafter Menschenkopf, der lange Hals eines Schwanen oder Geiers, ein Löwenrachen oder andere bizarre Formen, darunter hervorsehen. Auch auf den Gräbern des Continents bemerken wir den nachtheiligen Einfluss des Costüms, aber bei Weitem nicht in dem Grade wie hier; die Rüstungen bleiben noch viel länger einfach und die Frauen sind meistens schlichter, nonnenhaft oder häuslich gekleidet*). Es scheint daher, dass die brittische Sitte strenger darauf hielt, dass auch auf dem Grabe jeder mit allen Ehren und Würden, der Vornehme also auch wie bei Hoffesten und Turnieren erscheine. Die künstlerische Freiheit war durch den aristokratischen Sinn und durch eine pedantische Rücksicht auf die weltlichen Standesverhältnisse beschränkt.

Allein dies war es doch nicht allein; denn auch da wo jener Zwang aufhörte, machen die Künstler von ihrer Freiheit keinen Gebrauch. Bei den Damen ist der meistens unbedeckte Hals ohne feinere Durchbildung, der Rock ohne Andeutung der Körperformen, der Mantel auf beiden Seiten symmetrisch steif herabfallend, und auch da wo die Standestracht günstiger war, bei den Bürgerfrauen in ihrem bequemen weiten Anzuge, bei den Rechtsgelehrten mit dem faltenreichen, umgürteten Talar, bei den Geistlichen und endlich bei den stets im Krönungsornate dargestellten Königen fallen die Gewänder entweder in dichten und gleichförmigen, senkrechten Parallelen oder in anderen, aber styllosen Falten. Auch die Gesichter werden mit wenigen Ausnahmen immer breiter, starrer, geistloser. An den Königsgräbern dieser Epoche können wir diesen fortschreitenden Verfall beobachten. Wenn der unglückli-

*) Das einzige mir bekannte Beispiel einer solchen häuslichen Tracht in England giebt eine Messingplatte v. J. 1397 in Brandsburton in Yorkshire (bei Boutell, monumental brasses), wo die neben ihrem Gemahl, dem Ritter von St. Quentin, ruhende Dame zwar die steife Haube aber ein weites gürtelloses Kleid trägt. Es ist eine der anmuthigsten Frauengestalten auf englischen Gräbern.


Eduard III.


Heinrich III.

che, heimlich ermordete Eduard II. († 1326) auf dem prachtvollen Marmorgrabe in der Kathedrale von Gloucester, welches sein Sohn Eduard III. ihm lange nach seinem Tode errichten liess, steif und unbedeutend erscheint, kann man es dem langen Zwischenraume und den Umständen zuschreiben. Allein auch Eduard III. selbst, der Held und Liebling der Nation, ist in Westminster nicht viel besser fortgekommen. Das breite Gesicht mit gerade herunterfallendem vollem Haarwuchse und symmetrisch getheiltem Barte mag ähnlich sein und auf königliche Würde gedeutet werden, aber die steif heruntergehaltenen Arme, die zugespitzten Hände, von denen jede das Scepter eines seiner beiden Reiche hielt, die schwerfälligen Falten des Gewandes und die matte bewegungslose Linie im Profil des Körpers entsprechen wahrlich nicht der ritterlichen lebenfrischen Weise des edlen Königs*). Es genügt, sein Bild mit dem Heinrichs III. († 1272) zu vergleichen, um den Rückschritt zu ermessen, den die englische Kunst in hundert Jahren gemacht hatte. Richard II. liess gleich nach dem Tode seiner geliebten Gemahlin Anna (1394) das gemeinsame Grab errichten, welches man im Chore der Westminsterabtei sieht; schon im April des folgenden Jahres wurden Contracte mit den Maurern, welche den Unterbau von Marmor, und den „Kupferschmieden"

*) Auch die kleinen Erzstatuen der Familienglieder des Königs an seinem Grabe (abgebildet bei Carter a. a. O. Taf. 62) sind sehr steif und nur durch ihre Tracht interessant.

geschlossen, welche die darauf ruhenden Gestalten von vergoldetem Kupfer und Messing, und zwar nach einer schon vorhandenen, also entweder von ihnen oder von anderen Künstlern gefertigten Skizze ausführen sollten*). Allein ungeachtet aller dieser Vorsorge sind die Gestalten starr und geistlos und geben den entschiedenen Beweis noch tieferen Verfalls der Kunst.

Fast scheint es, dass der englische Geschmack die Steifheit der Grabgestalten, etwa vermöge einer Ideenverbindung mit der Grabesruhe, verlangte; wenigstens wendete man sich auch da steiferen Formen zu, wo es nicht ohne Bewusstsein geschehen konnte. So werden die Geistlichen Anfangs in der Casula, dem weiten, über den Kopf gezogenen und auf den Armen ruhenden Messgewande abgebildet, welches nothwendig breite, in der Mitte sich senkende Querfalten und dadurch Mannigfaltigkeit und bewegtere Formen gab. Später, etwa seit dem Jahre 1360, kommt dieser Gebrauch ab und die Priester werden nun meistens in der Cappa (Pluviale), einem ebenfalls weiten, aber vorn geöffneten, über der Brust von einer Agraffe zusammengehaltenen Mantel dargestellt. Auch auf dem Festlande entstand dieser Gebrauch, wurde aber keinesweges zur ausschliesslichen Regel und jedenfalls suchten die Bildner auch diesem Kleide eine freiere Bewegung zu geben, was sehr leicht geschehen konnte. Die englische Grabsculptur aber sah darin eine Gelegenheit zur grösseren Geradlinigkeit; sie dachte sich den Mantel von sehr steifem Stoffe, liess ihn mit ängstlicher Regelmässigkeit in gleicher Breite faltenlos auf beiden Seiten herabfallen und kam so zu einem fast kegelförmigen Umrisse der Figur, den sie mit unermüdlicher Geduld wiederholte.

Aehnlich verhielt es sich mit den ritterlichen Gestalten. In der vorigen Epoche hatte man sie, wie wir gesehen haben, gern in lebendiger, fast gewaltsamer Bewegung dargestellt, die Hand am Schwertgriff, den Oberkörper halb gewendet, die Beine ge-

*) Rymer Foedera IV. 2., S. 105 und 106. „Henri Yevele et Stephan Lote, citeins masons de Londre, und Nicholas Broker et Godfrey Press, citeins et copersmythes de Londre“ hiessen die Contrahenten, und es ist bemerkenswerth, dass im französischen Texte das englische Wort des Gewerbes gebraucht ist. Welcher Art der „patron esteant en la garde du trésor“ gewesen, nach dem sie sich richten sollten, ist nicht ersichtlich.

kreuzt oder wie fortschreitend*). Jetzt änderte sich dies, die Gestalt liegt meistens ruhig auf dem Rücken, gewöhnlich mit gefalteten Händen, dabei aber erhält sich anfangs noch jene Kreuzung der Beine, obgleich sie bei dieser Rückenlage überaus steif und unnatürlich, wie ein barbarisches Ceremoniell erscheint**). Welchen Begriff man mit dieser Haltung verband, ist nicht ausser Zweifel. Auf den Grabsteinen finden wir sie nur bei Rittern, nicht bei Bürgern, Richtern, Magistratspersonen oder gar Geistlichen, auch nicht bei den Königen. Dagegen erscheinen gerade die Könige auf anderen bildlichen Darstellungen, in den Sculpturen der Kathedralen und in Miniaturen, wo sie nicht wie auf den Gräbern im Krönungsornat, sondern im kürzeren offenen Oberkleide sitzend abgebildet sind, überaus häufig mit übergeschlagenen oder gekreuzten Beinen in einer Weise, die ganz an jene Kreuzung auf den Gräbern erinnert***). In Deutschland ist in einigen Rechtsordnungen dem Richter eine solche Haltung vorgeschrieben; er soll, wie es im Soester Rechte heisst, auf seinem Stuhle sitzen, als ein griesgrimmender Löwe, den rechten Fuss über den Linken schlagend†). Man könnte daher auch hier daran

*) Vergl. Bd. V, S. 771, wo ich die Vermuthung aussprach, dass diese Haltung der Beine ritterliche Rüstigkeit ausdrücken sollte, was durch die gegenwärtigen Bemerkungen nicht widerrufen, aber näher bestimmt wird.

**) Vergl. die Abbildung einer solchen Grabfigur bei Stothard a. a. O. pl. 54 und danach im Nachtrage zum Atlas zu Kugler's Kunstgesch. pl. 60. A. fig. 11.

***) An der Vorhalle von Exeter haben von den eilf sitzenden normannischen Königen neun diese Haltung, und ebenso findet sie sich auf dem Relief des Stammbaumes Jesse in Christchurch in Hampshire (bei Carter Specimens Taf. 32) nicht nur bei den beiden sitzenden alttestamentarischen Königen, sondern auch bei dem liegenden Stammvater Jesse, hier also ganz wie auf den Gräbern. Ebenso hat Eduard III. bei Uebergabe der Urkunde über die Verleihung von Aquitanien an den schwarzen Prinzen, welche in der Initiale dieser Urkunde (im britt. Museum Cotton. Nero. D. 6, abgebildet bei Stothard a. a. O. ad tab. 85) dargestellt ist, dieselbe Haltung, obgleich sie grade bei dieser Handlung sehr unbequem ist.

†) Jac. Grimm, deutsche Rechtsalterthümer 2. Ausg., S. 763. Wenn derselbe, weil die Beinverschränkung im Alterthume als ein Zeichen der Ruhe und Beschaulichkeit galt, sie hier als ein Zeichen richterlicher Ruhe und Besonnenheit betrachtet und mit den eine solche bezweckenden Vorschriften in Verbindung bringt, steht ihm ausser andern Gründen doch wohl

geschlossen, welche die darauf ruhenden Gestalten von vergoldetem Kupfer und Messing, und zwar nach einer schon vorhandenen, also entweder von ihnen oder von anderen Künstlern gefertigten Skizze ausführen sollten*). Allein ungeachtet aller dieser Vorsorge sind die Gestalten starr und geistlos und geben den entschiedenen Beweis noch tieferen Verfalls der Kunst.

Fast scheint es, dass der englische Geschmack die Steifheit der Grabgestalten, etwa vermöge einer Ideenverbindung mit der Grabesruhe, verlangte; wenigstens wendete man sich auch da steiferen Formen zu, wo es nicht ohne Bewusstsein geschehen konnte. So werden die Geistlichen Anfangs in der Casula, dem weiten, über den Kopf gezogenen und auf den Armen ruhenden Messgewande abgebildet, welches nothwendig breite, in der Mitte sich senkende Querfalten und dadurch Mannigfaltigkeit und bewegtere Formen gab. Später, etwa seit dem Jahre 1360, kommt dieser Gebrauch ab und die Priester werden nun meistens in der Cappa (Pluviale), einem ebenfalls weiten, aber vorn geöffneten, über der Brust von einer Agraffe zusammengehaltenen Mantel dargestellt. Auch auf dem Festlande entstand dieser Gebrauch, wurde aber keineswegs zur ausschliesslichen Regel und jedenfalls suchten die Bildner auch diesem Kleide eine freiere Bewegung zu geben, was sehr leicht geschehen konnte. Die englische Grabsculptur aber sah darin eine Gelegenheit zur grösseren Geradlinigkeit; sie dachte sich den Mantel von sehr steifem Stoffe, liess ihn mit ängstlicher Regelmässigkeit in gleicher Breite faltenlos auf beiden Seiten herabfallen und kam so zu einem fast kegelförmigen Umrisse der Figur, den sie mit unermüdlicher Geduld wiederholte.

Aehnlich verhielt es sich mit den ritterlichen Gestalten. In der vorigen Epoche hatte man sie, wie wir gesehen haben, gern in lebendiger, fast gewaltsamer Bewegung dargestellt, die Hand am Schwertgriff, den Oberkörper halb gewendet, die Beine ge-

*) Rymer Foedera IV. 2., S. 105 und 106. „Henri Yevele et Stephan Lote, citeins masons de Londre, und Nicholas Broker et Godfrey Press, citeins et copersmythes de Londre“ hiessen die Contrahenten, und es ist bemerkenswerth, dass im französischen Texte das englische Wort des Gewerbes gebraucht ist. Welcher Art der „patron esteant en la garde du trésor“ gewesen, nach dem sie sich richten sollten, ist nicht ersichtlich.

kreuzt oder wie fortschreitend*). Jetzt änderte sich dies, die Gestalt liegt meistens ruhig auf dem Rücken, gewöhnlich mit gefalteten Händen, dabei aber erhält sich anfangs noch jene Kreuzung der Beine, obgleich sie bei dieser Rückenlage überaus steif und unnatürlich, wie ein barbarisches Ceremoniell erscheint**). Welchen Begriff man mit dieser Haltung verband, ist nicht ausser Zweifel. Auf den Grabsteinen finden wir sie nur bei Rittern, nicht bei Bürgern, Richtern, Magistratspersonen oder gar Geistlichen, auch nicht bei den Königen. Dagegen erscheinen gerade die Könige auf anderen bildlichen Darstellungen, in den Sculpturen der Kathedralen und in Miniaturen, wo sie nicht wie auf den Gräbern im Krönungsornat, sondern im kürzeren offenen Oberkleide sitzend abgebildet sind, überaus häufig mit übergeschlagenen oder gekreuzten Beinen in einer Weise, die ganz an jene Kreuzung auf den Gräbern erinnert***). In Deutschland ist in einigen Rechtsordnungen dem Richter eine solche Haltung vorgeschrieben; er soll, wie es im Soester Rechte heisst, auf seinem Stuhle sitzen, als ein griesgrimmender Löwe, den rechten Fuss über den Linken schlagend†). Man könnte daher auch hier daran

*) Vergl. Bd. V, S. 771, wo ich die Vermuthung aussprach, dass diese Haltung der Beine ritterliche Rüstigkeit ausdrücken sollte, was durch die gegenwärtigen Bemerkungen nicht widerrufen, aber näher bestimmt wird.

**) Vergl. die Abbildung einer solchen Grabfigur bei Stothard a. a. O. pl. 54 und danach im Nachtrage zum Atlas zu Kugler's Kunstgesch. pl. 60. A. fig. 11.

***) An der Vorhalle von Exeter haben von den eilf sitzenden normannischen Königen neun diese Haltung, und ebenso findet sie sich auf dem Relief des Stammbaumes Jesse in Christchurch in Hampshire (bei Carter Specimens Taf. 32) nicht nur bei den beiden sitzenden alttestamentarischen Königen, sondern auch bei dem liegenden Stammvater Jesse, hier also ganz wie auf den Gräbern. Ebenso hat Eduard III. bei Uebergabe der Urkunde über die Verleihung von Aquitanien an den schwarzen Prinzen, welche in der Initiale dieser Urkunde (im britt. Museum Cotton. Nero. D. 6, abgebildet bei Stothard a. a. O. ad tab. 85) dargestellt ist, dieselbe Haltung, obgleich sie grade bei dieser Handlung sehr unbequem ist.

†) Jac. Grimm, deutsche Rechtsalterthümer 2. Ausg., S. 763. Wenn derselbe, weil die Beinverschränkung im Alterthume als ein Zeichen der Ruhe und Beschaulichkeit galt, sie hier als ein Zeichen richterlicher Ruhe und Besonnenheit betrachtet und mit den eine solche bezweckenden Vorschriften in Verbindung bringt, steht ihm ausser andern Gründen doch wohl

geschlossen, welche die darauf ruhenden Gestalten von vergoldetem Kupfer und Messing, und zwar nach einer schon vorhandenen, also entweder von ihnen oder von anderen Künstlern gefertigten Skizze ausführen sollten*). Allein ungeachtet aller dieser Vorsorge sind die Gestalten starr und geistlos und geben den entschiedenen Beweis noch tieferen Verfalls der Kunst.

Fast scheint es, dass der englische Geschmack die Steifheit der Grabgestalten, etwa vermöge einer Ideenverbindung mit der Grabesruhe, verlangte; wenigstens wendete man sich auch da steiferen Formen zu, wo es nicht ohne Bewusstsein geschehen konnte. So werden die Geistlichen Anfangs in der Casula, dem weiten, über den Kopf gezogenen und auf den Armen ruhenden Messgewande abgebildet, welches nothwendig breite, in der Mitte sich senkende Querfalten und dadurch Mannigfaltigkeit und bewegtere Formen gab. Später, etwa seit dem Jahre 1360, kommt dieser Gebrauch ab und die Priester werden nun meistens in der Cappa (Pluviale), einem ebenfalls weiten, aber vorn geöffneten, über der Brust von einer Agraffe zusammengehaltenen Mantel dargestellt. Auch auf dem Festlande entstand dieser Gebrauch, wurde aber keinesweges zur ausschliesslichen Regel und jedenfalls suchten die Bildner auch diesem Kleide eine freiere Bewegung zu geben, was sehr leicht geschehen konnte. Die englische Grabsculptur aber sah darin eine Gelegenheit zur grösseren Geradlinigkeit; sie dachte sich den Mantel von sehr steifem Stoffe, liess ihn mit ängstlicher Regelmässigkeit in gleicher Breite faltenlos auf beiden Seiten herabfallen und kam so zu einem fast kegelförmigen Umrisse der Figur, den sie mit unermüdlicher Geduld wiederholte.

Aehnlich verhielt es sich mit den ritterlichen Gestalten. In der vorigen Epoche hatte man sie, wie wir gesehen haben, gern in lebendiger, fast gewaltsamer Bewegung dargestellt, die Hand am Schwertgriff, den Oberkörper halb gewendet, die Beine ge-

*) Rymer Foedera IV. 2., S. 105 und 106. „Henri Yevele et Stephan Lote, citeins masons de Londre, und Nicholas Broker et Godfrey Press, citeins et copersmythes de Londre“ hiessen die Contrahenten, und es ist bemerkenswerth, dass im französischen Texte das englische Wort des Gewerbes gebraucht ist. Welcher Art der „patron esteant en la garde du trésor“ gewesen, nach dem sie sich richten sollten, ist nicht ersichtlich.

kreuzt oder wie fortschreitend*). Jetzt änderte sich dies, die Gestalt liegt meistens ruhig auf dem Rücken, gewöhnlich mit gefalteten Händen, dabei aber erhält sich anfangs noch jene Kreuzung der Beine, obgleich sie bei dieser Rückenlage überaus steif und unnatürlich, wie ein barbarisches Ceremoniell erscheint**). Welchen Begriff man mit dieser Haltung verband, ist nicht ausser Zweifel. Auf den Grabsteinen finden wir sie nur bei Rittern, nicht bei Bürgern, Richtern, Magistratspersonen oder gar Geistlichen, auch nicht bei den Königen. Dagegen erscheinen gerade die Könige auf anderen bildlichen Darstellungen, in den Sculpturen der Kathedralen und in Miniaturen, wo sie nicht wie auf den Gräbern im Krönungsornat, sondern im kürzeren offenen Oberkleide sitzend abgebildet sind, überaus häufig mit übergeschlagenen oder gekreuzten Beinen in einer Weise, die ganz an jene Kreuzung auf den Gräbern erinnert***). In Deutschland ist in einigen Rechtsordnungen dem Richter eine solche Haltung vorgeschrieben; er soll, wie es im Soester Rechte heisst, auf seinem Stuhle sitzen, als ein griesgrimmender Löwe, den rechten Fuss über den Linken schlagend†). Man könnte daher auch hier daran

*) Vergl. Bd. V, S. 771, wo ich die Vermuthung aussprach, dass diese Haltung der Beine ritterliche Rüstigkeit ausdrücken sollte, was durch die gegenwärtigen Bemerkungen nicht widerrufen, aber näher bestimmt wird.

**) Vergl. die Abbildung einer solchen Grabfigur bei Stothard a. a. O. pl. 54 und danach im Nachtrage zum Atlas zu Kugler's Kunstgesch. pl. 60. A. fig. 11.

***) An der Vorhalle von Exeter haben von den eilf sitzenden normannischen Königen neun diese Haltung, und ebenso findet sie sich auf dem Relief des Stammbaumes Jesse in Christchurch in Hampshire (bei Carter Specimens Taf. 32) nicht nur bei den beiden sitzenden alttestamentarischen Königen, sondern auch bei dem liegenden Stammvater Jesse, hier also ganz wie auf den Gräbern. Ebenso hat Eduard III. bei Uebergabe der Urkunde über die Verleihung von Aquitanien an den schwarzen Prinzen, welche in der Initiale dieser Urkunde (im britt. Museum Cotton. Nero. D. 6, abgebildet bei Stothard a. a. O. ad tab. 85) dargestellt ist, dieselbe Haltung, obgleich sie grade bei dieser Handlung sehr unbequem ist.

†) Jac. Grimm, deutsche Rechtsalterthümer 2. Ausg., S. 763. Wenn derselbe, weil die Beinverschränkung im Alterthume als ein Zeichen der Ruhe und Beschaulichkeit galt, sie hier als ein Zeichen richterlicher Ruhe und Besonnenheit betrachtet und mit den eine solche bezweckenden Vorschriften in Verbindung bringt, steht ihm ausser andern Gründen doch wohl

denken, dass dadurch bei den Königen und bei den Rittern auf ihre lehns- oder landesherrliche Jurisdiction hingewiesen wäre. Allein dem wiederspricht theils die damit häufig verbundene heftige Bewegung und das Anfassen des Schwertgriffes, theils der Umstand, dass gerade auf den Gräbern der Richter diese Haltung nicht vorkommt. Es ist daher am Wahrscheinlichsten, dass sie schlechtweg die Bedeutung des Vornehmen hatte, etwa als eine Bequemlichkeit oder Nachlässigkeit, welche sich nur Leute gewissen Ranges erlauben durften, die aber eben deshalb zum guten Ton gehörte, und auf welche namentlich die, welche wie die Ritter niederen Adels auf der Gränze standen, grossen Werth legten. Daher erklärt sich, dass wir sie niemals auf den Gräbern der Könige, selten auf den prachtvollen Monumenten der Herren von höherem Adel, deren Rang ausser Frage stand, und so häufig auf den schlichten Grabsteinen gewöhnlicher Ritter finden, und dass noch sehr spät einzelne alte Herren dieses Standes sie als eine Sitte ihrer Jugend noch beibehalten, während man sie im Ganzen wenigstens auf Gräbern schon nicht mehr liebte und die gerade Lage anständiger fand. Seit etwa 1360 gab man jene Sitte völlig auf und die Stellung ist nun durchweg dieselbe, aber freilich eine sehr steife. Der Ritter liegt ganz gestreckt auf dem

das Wort „als ein griesgrimmender Löwe" entschieden entgegen. Die Haltung sollte vielmehr dem Richter ein finsteres schreckendes Ansehen geben. Daher erklärt es sich auch, dass in den Sculpturen Herodes, wo er den Kindermord verordnet, also gewissermassen eine Verurtheilung ausspricht, stets diese Haltung hat, wie schon die Abbildung oben S. 552 ergiebt. Uebrigens gehörte sie in Deutschland keinesweges nothwendig zum richterlichen Costüm, indem sie auf den Abbildungen, welche Kopp, Bilder und Schriften der Vorzeit, aus dem Heidelberger Codex des Sachsenrechtes mittheilt, bei wirklich richterlichen Hergängen niemals, sondern nur bei einem Lehnsherrn, der seine Vasallen zum Reichsdienste aufbietet (Th. I, p. 66) vorkommt und auch da nur als etwas Zufälliges, was bei dem gleichen Akte in einem andern Falle fehlt. Die bekannte Stelle des Walther v. d. Vogelweide (auf welche Grimm ebenfalls hinweist) „Ich sass auf einem Stein und deckte Bein mit Beine" bildet nur die Einleitung zu der weitern Beschreibung, dass er nämlich darauf (auf das oben liegende Bein) den Ellbogen gestützt und mit der Hand das Kinn gehalten habe. Er will also die Stellung eines Tiefdenkenden schildern, was nur insofern hierher gehört, als es die Gewohnheit bequemer Gliederverschränkungen zeigt.

Rücken, Schwert und Dolch an der Seite, oft sogar den Schild am Arme, stets die Eisenhaube auf dem Kopfe, unter demselben gewöhnlich den grossen Helm, die Hände zum Gebete auf der Brust aneinander gefügt, die Beine ganz parallel, die ebenfalls eisenbekleideten Füsse mit starker Biegung der Spitze, etwa wie im Steigbügel, auf dem Löwen ruhend. Die Gesichtszüge lassen zwar Versuche der Portraitähnlichkeit erkennen, sind aber sehr starr, und die Gestalten unterscheiden sich hauptsächlich nur durch die Details der Rüstung, die wirklich von grössester Mannigfaltigkeit und anscheinend gewissenhaft nach dem Leben copirt sind.

Einige vereinzelte Fälle zeigen noch deutlicher eine von unserer continentalen ganz abweichende Auffassung. So haben die Gräber zweier Ritter, des Sir Roger de Kerdeston († 1337) und des Sir Oliver Ingham († 1344), beide in der Grafschaft Norfolk, jener zu Reepham, dieser zu Ingham, die seltsame Einrichtung, dass die Platte, auf der der Körper ruht, nicht wie sonst glatt, sondern wie aus rohen Feldsteinen bestehend gebildet ist, worauf sie dann beide noch nach alter Weise in heftiger Bewegung, die linke Hand auf der rechten Schulter, die rechte am Schwertgriff, daliegen, als wollten sie um sich schlagen oder wälzten sich in unruhigen Träumen*). Dass dies, wie der englische Berichterstatter glaubt, eine Anspielung auf einen Schiffbruch sei, den beide Ritter erlitten und bei dem sie von den Wellen auf den harten Boden der Küste geschleudert worden, ist unwahrscheinlich, und noch weniger darf man an etwas Religiöses, etwa an ein Bussgelübde des Ruhens auf so hartem Lager, denken. Dem widerspricht nicht nur die so wenig bussfertige Haltung beider Ritter, sondern besonders auch das über dem Grabe des Ingham angebrachte Gemälde einer Jagd, also einer Scene ritterlicher Lust. Wahrscheinlich ist es daher, dass auch dieses Steinbette, wie die bewegte Lage im Allgemeinen, nur die Absicht hatte, die Ritterlichkeit, und zwar hier als Abhärtung und kriegerische Gewohnheit, auszudrücken. Dass man indessen Anspielungen auf einzelne Begebenheiten nicht verschmähete, beweist eine andere, nach unseren Begriffen ziemlich unpassende

*) Stothard a. a. O. Taf. 63—67.

Darstellung auf dem Grabe des Bischofs Wivil († 1375) in der Kathedrale von Salisbury*). Die Hauptthat dieses Kirchenfürsten war die Wiedererwerbung eines Schlosses Sherbonne, welches der Lord Montacute inne hatte. Im Processe war auf Zweikampf erkannt, welchen der Bischof, natürlich durch einen Stellvertreter, bestehen wollte, der König aber, als die Kämpfer schon angetreten waren, verschob und die Sache durch Vergleich beilegte. Um diesen Hergang zu verewigen, bildet das Schloss in mehreren Stockwerken aufsteigend den Hauptgegenstand der Darstellung; den Bischof sieht man im Inneren mit betenden Händen, im Thore aber einen gerüsteten Ritter, wahrscheinlich den treuen Vasallen, welcher den Kampf bestehen wollte. Wenn hier selbst bei einem Bischof weltliche Ereignisse so sehr in den Vordergrund treten, kann es nicht befremden, dass das kirchliche Element auf den Gräbern der Ritter so wenig betont oder doch sehr „cavalièrement“ behandelt ist. Ich habe schon früher der Messingplatte des Sir John Hasting's († 1347) in der Kirche zu Elsyng**) gedacht; sie ist schon in der kecken Eleganz, mit welcher der Ritter auf seinem Löwen steht, charakteristisch englisch, aber von vorzüglicher Arbeit und augenscheinlich mit einem Hinblick auf die grossen continentalen Vorbilder dieses Kunstzweiges ausgeführt. Daher umgiebt denn auch den Ritter eine mehr als auf anderen englischen Platten vollständige und mit Statuennischen versehene Architektur. Aber statt der Apostel und Propheten der deutschen Platten stehen in diesen Nischen nicht etwa andere Heilige, sondern lauter ritterliche Gestalten und zwar, wie die Wappen und die sehr individuellen Züge ergeben, vornehme Verwandte des Bestatteten. Das Kissen unter dem Haupte des Ritters wird von zwei Engeln gehalten und darüber tragen, wieder nach dem Vorbilde der deutschen Platten, zwei andere Engel in einem Tuche die betende Seele gen Himmel. Aber unmittelbar darauf erscheint im Spitzgiebel des Bogens wieder der Ritter, auf seinem Turnierross sprengend, und endlich ganz zu oberst ist zwischen den Gestalten Christi und der Jung-

*) Carter a. a. O. Taf. 97.

**) Cotman Monumental brasses of Norfolk Tab. 1; Carter a. a. O. Taf. 70, 71. Auch bei Boutell sind Proben daraus gegeben.

frau Maria der Helmschmuck des Ritters angebracht, obgleich seine Zierde in einem Kalbskopf besteht. Geistliches und Weltliches mischen sich also hier wie gleichberechtigt und mit auffallender Naivetät. Heilige Gestalten und Geschichten sind überhaupt auf den englischen Gräbern bei Weitem nicht so häufig wie auf denen des Continents. Selbst an grösseren Monumenten fehlen sie*), und meistens spricht sich eine religiöse Beziehung nur in den gefalteten Händen des Bestatteten aus. Man darf daraus zwar nicht auf einen Mangel an Frömmigkeit, die in der englischen Nation, gewiss ebenso rege war wie in anderen Ländern, aber wohl auf eine andere Richtung derselben oder doch ihres künstlerischen Ausdruekes schliessen.

Die Betrachtung eines der ausgezeichnetsten Monumente dieser Epoche lässt uns diese Richtung näher verstehen. Der Bestattete ist kein geringerer, als der berühmte Sohn Eduard's III., der schwarze Prinz; sein Grab in der Kathedrale von Canterbury. Auf dem nur mit Wappenschilden geschmückten Sarkophage ruht die Heldengestalt in voller goldener Rüstung, das strenge Gesicht ist von der schweren und weiten Halsberge so eng eingerahmt, dass der Bart der Oberlippe darüber fällt, das Haupt in der mit einem Krönchen geschmückten Helmhaube liegt auf dem grossen Turnierhelm, auf welchem der gekrönte Leopard auf allen Vieren und mit geöffnetem Rachen steht, der Wappenrock endlich die breite Brust und die Hüften eng umschliessend ist gerade auf der schlanken Taille heraldisch getheilt, so dass die Wappen von England und Frankreich, die Lilien auf blauem und die Leoparden auf rothem Grunde kreuzweise wechseln. Nur diese Wappen und die Edelsteine an der Krone und am Gürtel waren farbig, alles Uebrige, selbst das Gesicht nur vergoldet. Die Ausführung ist tadellos, selbst das Gesicht nicht ohne Ausdruck und die Rüstung so sorgsam behandelt, dass man alle Einzelheiten erkennt**). Das Bild in seiner knappen Hal-

*) Der Percyschrein im Münster von Beverley, der sie in grosser Anzahl enthält, ist eine der wenigen Ausnahmen.

**) Die Scheide des Schwertes ist oben mit gothischen Spitzgiebeln verziert, gewiss ein Nonplusultra der Verwendung architektonischer Formen als Schmuck.

Darstellung auf dem Grabe des Bischofs Wivil († 1375) in der Kathedrale von Salisbury*). Die Hauptthat dieses Kirchenfürsten war die Wiedererwerbung eines Schlosses Sherbonne, welches der Lord Montacute inne hatte. Im Processe war auf Zweikampf erkannt, welchen der Bischof, natürlich durch einen Stellvertreter, bestehen wollte, der König aber, als die Kämpfer schon angetreten waren, verschob und die Sache durch Vergleich beilegte. Um diesen Hergang zu verewigen, bildet das Schloss in mehreren Stockwerken aufsteigend den Hauptgegenstand der Darstellung; den Bischof sieht man im Inneren mit betenden Händen, im Thore aber einen gerüsteten Ritter, wahrscheinlich den treuen Vasallen, welcher den Kampf bestehen wollte. Wenn hier selbst bei einem Bischof weltliche Ereignisse so sehr in den Vordergrund treten, kann es nicht befremden, dass das kirchliche Element auf den Gräbern der Ritter so wenig betont oder doch sehr „cavalièrement" behandelt ist. Ich habe schon früher der Messingplatte des Sir John Hasting's († 1347) in der Kirche zu Elsyng**) gedacht; sie ist schon in der kecken Eleganz, mit welcher der Ritter auf seinem Löwen steht, charakteristisch englisch, aber von vorzüglicher Arbeit und augenscheinlich mit einem Hinblick auf die grossen continentalen Vorbilder dieses Kunstzweiges ausgeführt. Daher umgiebt denn auch den Ritter eine mehr als auf anderen englischen Platten vollständige und mit Statuennischen versehene Architektur. Aber statt der Apostel und Propheten der deutschen Platten stehen in diesen Nischen nicht etwa andere Heilige, sondern lauter ritterliche Gestalten und zwar, wie die Wappen und die sehr individuellen Züge ergeben, vornehme Verwandte des Bestatteten. Das Kissen unter dem Haupte des Ritters wird von zwei Engeln gehalten und darüber tragen, wieder nach dem Vorbilde der deutschen Platten, zwei andere Engel in einem Tuche die betende Seele gen Himmel. Aber unmittelbar darauf erscheint im Spitzgiebel des Bogens wieder der Ritter, auf seinem Turnierross sprengend, und endlich ganz zu oberst ist zwischen den Gestalten Christi und der Jung-

*) Carter a. a. O. Taf. 97.

**) Cotman Monumental brasses of Norfolk Tab. 1; Carter a. a. O. Taf. 70, 71. Auch bei Boutell sind Proben daraus gegeben.

frau Maria der Helmschmuck des Ritters angebracht, obgleich seine Zierde in einem Kalbskopf besteht. Geistliches und Weltliches mischen sich also hier wie gleichberechtigt und mit auffallender Naivetät. Heilige Gestalten und Geschichten sind überhaupt auf den englischen Gräbern bei Weitem nicht so häufig wie auf denen des Continents. Selbst an grösseren Monumenten fehlen sie*), und meistens spricht sich eine religiöse Beziehung nur in den gefalteten Händen des Bestatteten aus. Man darf daraus zwar nicht auf einen Mangel an Frömmigkeit, die in der englischen Nation gewiss ebenso rege war wie in anderen Ländern, aber wohl auf eine andere Richtung derselben oder doch ihres künstlerischen Ausdruckes schliessen.

Die Betrachtung eines der ausgezeichnetsten Monumente dieser Epoche lässt uns diese Richtung näher verstehen. Der Bestattete ist kein geringerer, als der berühmte Sohn Eduard's III., der schwarze Prinz; sein Grab in der Kathedrale von Canterbury. Auf dem nur mit Wappenschilden geschmückten Sarkophage ruht die Heldengestalt in voller goldener Rüstung, das strenge Gesicht ist von der schweren und weiten Halsberge so eng eingerahmt, dass der Bart der Oberlippe darüber fällt, das Haupt in der mit einem Krönchen geschmückten Helmhaube liegt auf dem grossen Turnierhelm, auf welchem der gekrönte Leopard auf allen Vieren und mit geöffnetem Rachen steht, der Wappenrock endlich die breite Brust und die Hüften eng umschliessend ist gerade auf der schlanken Taille heraldisch getheilt, so dass die Wappen von England und Frankreich, die Lilien auf blauem und die Leoparden auf rothem Grunde kreuzweise wechseln. Nur diese Wappen und die Edelsteine an der Krone und am Gürtel waren farbig, alles Uebrige, selbst das Gesicht nur vergoldet. Die Ausführung ist tadellos, selbst das Gesicht nicht ohne Ausdruck und die Rüstung so sorgsam behandelt, dass man alle Einzelheiten erkennt**). Das Bild in seiner knappen Hal-

*) Der Percyschrein im Münster von Beverley, der sie in grosser Anzahl enthält, ist eine der wenigen Ausnahmen.

**) Die Scheide des Schwertes ist oben mit gothischen Spitzgiebeln verziert, gewiss ein Nonplusultra der Verwendung architektonischer Formen als Schmuck.

Darstellung auf dem Grabe des Bischofs Wivil († 1375) in der Kathedrale von Salisbury*). Die Hauptthat dieses Kirchenfürsten war die Wiedererwerbung eines Schlosses Sherbonne, welches der Lord Montacute inne hatte. Im Processe war auf Zweikampf erkannt, welchen der Bischof, natürlich durch einen Stellvertreter, bestehen wollte, der König aber, als die Kämpfer schon angetreten waren, verschob und die Sache durch Vergleich beilegte. Um diesen Hergang zu verewigen, bildet das Schloss in mehreren Stockwerken aufsteigend den Hauptgegenstand der Darstellung; den Bischof sieht man im Inneren mit betenden Händen, im Thore aber einen gerüsteten Ritter, wahrscheinlich den treuen Vasallen, welcher den Kampf bestehen wollte. Wenn hier selbst bei einem Bischof weltliche Ereignisse so sehr in den Vordergrund treten, kann es nicht befremden, dass das kirchliche Element auf den Gräbern der Ritter so wenig betont oder doch sehr „cavalièrement“ behandelt ist. Ich habe schon früher der Messingplatte des Sir John Hasting's († 1347) in der Kirche zu Elsyng**) gedacht; sie ist schon in der kecken Eleganz, mit welcher der Ritter auf seinem Löwen steht, charakteristisch englisch, aber von vorzüglicher Arbeit und augenscheinlich mit einem Hinblick auf die grossen continentalen Vorbilder dieses Kunstzweiges ausgeführt. Daher umgiebt denn auch den Ritter eine mehr als auf anderen englischen Platten vollständige und mit Statuennischen versehene Architektur. Aber statt der Apostel und Propheten der deutschen Platten stehen in diesen Nischen nicht etwa andere Heilige, sondern lauter ritterliche Gestalten und zwar, wie die Wappen und die sehr individuellen Züge ergeben, vornehme Verwandte des Bestatteten. Das Kissen unter dem Haupte des Ritters wird von zwei Engeln gehalten und darüber tragen, wieder nach dem Vorbilde der deutschen Platten, zwei andere Engel in einem Tuche die betende Seele gen Himmel. Aber unmittelbar darauf erscheint im Spitzgiebel des Bogens wieder der Ritter, auf seinem Turnierross sprengend, und endlich ganz zu oberst ist zwischen den Gestalten Christi und der Jung-

*) Carter a. a. O. Taf. 97.

**) Cotman Monumental brasses of Norfolk Tab. 1; Carter a. a. O. Taf. 70, 71. Auch bei Boutell sind Proben daraus gegeben.

frau Maria der Helmschmuck des Ritters angebracht, obgleich seine Zierde in einem Kalbskopf besteht. Geistliches und Weltliches mischen sich also hier wie gleichberechtigt und mit auffallender Naivetät. Heilige Gestalten und Geschichten sind überhaupt auf den englischen Gräbern bei Weitem nicht so häufig wie auf denen des Continents. Selbst an grösseren Monumenten fehlen sie*), und meistens spricht sich eine religiöse Beziehung nur in den gefalteten Händen des Bestatteten aus. Man darf daraus zwar nicht auf einen Mangel an Frömmigkeit, die in der englischen Nation, gewiss ebenso rege war wie in anderen Ländern, aber wohl auf eine andere Richtung derselben oder doch ihres künstlerischen Ausdruckes schliessen.

Die Betrachtung eines der ausgezeichnetsten Monumente dieser Epoche lässt uns diese Richtung näher verstehen. Der Bestattete ist kein geringerer, als der berühmte Sohn Eduard's III., der schwarze Prinz; sein Grab in der Kathedrale von Canterbury. Auf dem nur mit Wappenschilden geschmückten Sarkophage ruht die Heldengestalt in voller goldener Rüstung, das strenge Gesicht ist von der schweren und weiten Halsberge so eng eingerahmt, dass der Bart der Oberlippe darüber fällt, das Haupt in der mit einem Krönchen geschmückten Helmhaube liegt auf dem grossen Turnierhelm, auf welchem der gekrönte Leopard auf allen Vieren und mit geöffnetem Rachen steht, der Wappenrock endlich die breite Brust und die Hüften eng umschliessend ist gerade auf der schlanken Taille heraldisch getheilt, so dass die Wappen von England und Frankreich, die Lilien auf blauem und die Leoparden auf rothem Grunde kreuzweise wechseln. Nur diese Wappen und die Edelsteine an der Krone und am Gürtel waren farbig, alles Uebrige, selbst das Gesicht nur vergoldet. Die Ausführung ist tadellos, selbst das Gesicht nicht ohne Ausdruck und die Rüstung so sorgsam behandelt, dass man alle Einzelheiten erkennt**). Das Bild in seiner knappen Hal-

*) Der Percyschrein im Münster von Beverley, der sie in grosser Anzahl enthält, ist eine der wenigen Ausnahmen.

**) Die Scheide des Schwertes ist oben mit gothischen Spitzgiebeln verziert, gewiss ein Nonplusultra der Verwendung architektonischer Formen als Schmuck.

Meissel und manchen Erzgiesser beschäftigten, die Bauten des Perpendicularstyles erhielten neben der verschwenderisch gehäuften architektonischen Decoration auch wieder reichen Statuenschmuck, der Luxus der Gräber stieg noch immer, und die zum Theil noch vorhandenen Contracte und Nachrichten nennen zahlreiche Namen englischer Meister. Aber der Geist ist aus diesen Werken gewichen. Die Statuen an den Kirchen, selten heilige Gestalten, meistens Mitglieder des Königlichen Hauses oder grosser Familien, deren Beiträge die Geistlichkeit empfangen hatte oder wünschte, sind den Verhältnissen des Baustyls entsprechend von kleiner Dimension und dabei nüchtern, ausdruckslos, die Grabgestalten werden durch die wachsende Pedanterie des Costüms und durch den gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hinzukommenden kleinlichen Realismus nur noch schwerfälliger und starrer*).

Der Verfall der Malerei, der in den Zeiten Heinrichs VII. so entschieden war, dass von nun an die englische Kunstgeschichte lange Zeit nur von der Thätigkeit fremder Künstler zu erzählen hat, ging ohne Zweifel dem der Plastik unmittelbar zur Seite. Auch der Gang der Architektur steht damit in enger Verbindung; das Wohlgefallen an den spröden, geradlinigen und abstracten Formen des Perpendicularstyles setzt ein Absterben

*) Den Beweis dafür giebt das Bildwerk der stolzesten Grabstätte dieser Zeit, der Beauchampkapelle in der Stiftskirche zu Warwick, welche die Gemahlin des ritterlichen Richard Beauchamp, Grafen von Warwick († 1435), zu seinem Andenken, jedoch erst 1442, gründete. Erst 1453 wurde der Contract über die Anfertigung des Grabes mit dem Marmorarbeiter John Essex, dem Giesser William Austen und dem Kupferschmidt Thomas Stevyns geschlossen, welche jedoch wieder nicht die Erfinder waren, sondern nach einem ihnen gelieferten Modell (according to patterns) arbeiteten. Knochen und Adern der Hände sind peinlich ausgeführt, das Gesicht ist sehr leblos, aber offenbar mit beabsichtigter Portraitähnlichkeit, der Kopf wie es jetzt Sitte wird, unbedeckt, aber mit sehr schematisch behandeltem Haare. Die trauernden Verwandten, schwerfällige Gestalten von kurzen Körperverhältnissen, erinnern an das Trauergefolge der Herzoge von Burgund in Dijon und lassen einen niederländischen Einfluss vermuthen. Auch war ein niederländischer Goldschmidt, Bartolomaeus Lambespring dabei beschäftigt, um Austen's Arbeit zu vollenden und zu poliren, so dass es nicht undenkbar ist, dass dieser der Erfinder war. Abbildungen bei Stothard pl. 121—126.

des Sinnes für die freieren Linien des individuellen Lebens voraus. Fragen wir aber nach der Ursache dieser der Kunst ungünstigen Richtung, so geben uns, glaube ich, die schon angeführten Thatsachen genügende Antwort; sie lag in der Geschichte und in der durch diese bedingten Aufgabe der englischen Nation. Sie war nicht wie die deutsche aus einem Stamm, nicht wie die romanischen Völker durch völlige Vermischung zweier Volksstämme erwachsen, sondern erst jetzt in einer Zeit reiferen Bewusstseins gewissermassen durch ein Compromiss gebildet. Der Gegensatz von Sachsen und Normannen war nicht völlig verschwunden, sondern nur als Verschiedenheit der Stände und durch gegenseitige Achtung der Rechte geregelt und gemildert, und die relative Einung beider Stände beruhete auf dem stärkeren Gefühle des gemeinsamen Gegensatzes gegen das Ausland, der jetzt eben sich kräftig geltend machte. Die neue Nation lebte daher in Verhältnissen, welche eine nüchterne Beachtung der Wirklichkeit, die Achtung fremder Rechte, aber auch die Wahrnehmung des eignen Vortheils forderten und zur Pflicht machten; sie durfte die Gegensätze nicht vermischen, sich nicht idealen Träumen hingeben, sondern war auf rechtliche Schärfe und politische und merkantilische Klugheit angewiesen. Dies war ihre Aufgabe, welche immer mehr zur Neigung und Gewohnheit wurde und der alles andre nachstehen musste. Daher das Vorherrschen aristokratischer Gesinnung, die an Härte gränzende Strenge, die vorsichtige, abgemessene Haltung bis zum Scheine steifer Kälte, das Wohlgefallen an äusseren Zeichen des Ranges, an conventionellen, leicht zur Caricatur gesteigerten Sitten, an der Ueberladung des Costüms, und endlich die Neigung, diese Formen für wichtiger zu halten als Natur und Schönheit und sie rücksichtslos in die Kunst zu übertragen. Daher dann ferner das Vorherrschen des historischen Elementes über das religiöse, und eines gewissen, mehr bürgerlichen als natürlichen Realismus über ideale Motive, und endlich die Würdigung der Kunst als eines Gegenstandes nicht sowohl der Thätigkeit, als des Besitzes, und die Neigung sie vom Auslande als eine fernhergeholte und deshalb kostbare Waare, zu kaufen. Zunächst berührten diese ungünstigen Umstände mehr die Gönner der Kunst als die Künst-

ler, welche, wenn sie davon frei geblieben wären, sie überwunden haben würden. Im dreizehnten Jahrhundert, wo der Gegensatz beider Volksstämme noch grösser war, hatte die Kraft der allgemeinen, alle Völker durchdringenden Begeisterung dennoch auch die Britten ergriffen. Jetzt aber, wo diese allgemeine Begeisterung nachliess und die nationalen Verschiedenheiten überall stärker hervortraten und wo gleichzeitig auch die nationale englische Denkungsweise sich feststellte, konnten auch die Künstler sich ihr nicht mehr entziehen. Sie suchten nach einer Schönheit, welche ihr entsprach, und arbeiteten sich in eine Vorliebe für abstracte, spröde Formen hinein, welches dann ferner die Folge hatte, dass sie, wo sie höhere jugendliche Schönheit oder wärmeres Gefühl darstellen wollten, in den abstracten Gegensatz der gewöhnlichen Steifheit, in eine übertriebene haltungslose Weichlichkeit verfielen. Gegensätze gehören zum Wesen der Kunst wie des organischen Lebens, hier aber waren sie so weit, so spröde gefasst, dass sie zu Widersprüchen wurden, die in der begränzten räumlichen Erscheinung nicht mehr gelöst, nicht von dem Stylgefühl beherrscht werden konnten, und daher den Sinn immermehr an Styllosigkeit gewöhnten. Der künstlerische Beruf der Britten wies auf eine andere Kunst hin, welche, indem sie die Beweglichkeit des Lebens in sich aufnimmt, jene widerspruchsvollen Gegensätze in ihrer ganzen Herbigkeit ausprägen und in einer höheren Einheit versöhnen kann. Dazu gehörten aber noch andere Studien, Erfahrungen und Naturbeobachtungen, als sie das Mittelalter bot, und für welche erst die weitere Geschichte der Nation und die weiteren Fortschritte der europäischen Bildung die Vorschule werden sollten.

Alphabetisches Ortsregister

über Band IV., 1. und 2. Abtheilung, Band V. und Band VI.

Ortsnamen ohne weiteren Zusatz sind zu ergänzen als: Kirche zu .... — Sculpturen, Wand- und Tafelmalereien und sonstige Werke der darstellenden Kunst sind durch specielle Angabe oder leichtverständliche Abbreviaturen bezeichnet; wo solche Bezeichnung fehlt, ist von der Architektur die Rede. — Die Beifügung eines * verweis't auf die Illustrationen. Seitenzahlen ohne Angabe des Bandes sind in dem unmittelbar vorher angeführten Bande aufzusuchen.

---

1) Der hier erwähnte Fuss eines Crucifixes befindet sich jetzt in der Reliquienkammer des Königl. Schlosses zu Hannover.

Darstellung auf dem Grabe des Bischofs Wivil († 1375) in der Kathedrale von Salisbury*). Die Hauptthat dieses Kirchenfürsten war die Wiedererwerbung eines Schlosses Sherbonne, welches der Lord Montacute inne hatte. Im Processe war auf Zweikampf erkannt, welchen der Bischof, natürlich durch einen Stellvertreter, bestehen wollte, der König aber, als die Kämpfer schon angetreten waren, verschob und die Sache durch Vergleich beilegte. Um diesen Hergang zu verewigen, bildet das Schloss in mehreren Stockwerken aufsteigend den Hauptgegenstand der Darstellung; den Bischof sieht man im Inneren mit betenden Händen, im Thore aber einen gerüsteten Ritter, wahrscheinlich den treuen Vasallen, welcher den Kampf bestehen wollte. Wenn hier selbst bei einem Bischof weltliche Ereignisse so sehr in den Vordergrund treten, kann es nicht befremden, dass das kirchliche Element auf den Gräbern der Ritter so wenig betont oder doch sehr „cavalièrement" behandelt ist. Ich habe schon früher der Messingplatte des Sir John Hasting's († 1347) in der Kirche zu Elsyng**) gedacht; sie ist schon in der kecken Eleganz, mit welcher der Ritter auf seinem Löwen steht, charakteristisch englisch, aber von vorzüglicher Arbeit und augenscheinlich mit einem Hinblick auf die grossen continentalen Vorbilder dieses Kunstzweiges ausgeführt. Daher umgiebt denn auch den Ritter eine mehr als auf anderen englischen Platten vollständige und mit Statuennischen versehene Architektur. Aber statt der Apostel und Propheten der deutschen Platten stehen in diesen Nischen nicht etwa andere Heilige, sondern lauter ritterliche Gestalten und zwar, wie die Wappen und die sehr individuellen Züge ergeben, vornehme Verwandte des Bestatteten. Das Kissen unter dem Haupte des Ritters wird von zwei Engeln gehalten und darüber tragen, wieder nach dem Vorbilde der deutschen Platten, zwei andere Engel in einem Tuche die betende Seele gen Himmel. Aber unmittelbar darauf erscheint im Spitzgiebel des Bogens wieder der Ritter, auf seinem Turnierross sprengend, und endlich ganz zu oberst ist zwischen den Gestalten Christi und der Jung-

*) Carter a. a. O. Taf. 97.

**) Cotman Monumental brasses of Norfolk Tab. 1; Carter a. a. O. Taf. 70, 71. Auch bei Boutell sind Proben daraus gegeben.

frau Maria der Helmschmuck des Ritters angebracht, obgleich seine Zierde in einem Kalbskopf besteht. Geistliches und Weltliches mischen sich also hier wie gleichberechtigt und mit auffallender Naivetät. Heilige Gestalten und Geschichten sind überhaupt auf den englischen Gräbern bei Weitem nicht so häufig wie auf denen des Continents. Selbst an grösseren Monumenten fehlen sie*), und meistens spricht sich eine religiöse Beziehung nur in den gefalteten Händen des Bestatteten aus. Man darf daraus zwar nicht auf einen Mangel an Frömmigkeit, die in der englischen Nation gewiss ebenso rege war wie in anderen Ländern, aber wohl auf eine andere Richtung derselben oder doch ihres künstlerischen Ausdruekes schliessen.

Die Betrachtung eines der ausgezeichnetsten Monumente dieser Epoche lässt uns diese Richtung näher verstehen. Der Bestattete ist kein geringerer, als der berühmte Sohn Eduard's III., der schwarze Prinz; sein Grab in der Kathedrale von Canterbury. Auf dem nur mit Wappenschilden geschmückten Sarkophage ruht die Heldengestalt in voller goldener Rüstung, das strenge Gesicht ist von der schweren und weiten Halsberge so eng eingerahmt, dass der Bart der Oberlippe darüber fällt, das Haupt in der mit einem Krönchen geschmückten Helmhaube liegt auf dem grossen Turnierhelm, auf welchem der gekrönte Leopard auf allen Vieren und mit geöffnetem Rachen steht, der Wappenrock endlich die breite Brust und die Hüften eng umschliessend ist gerade auf der schlanken Taille heraldisch getheilt, so dass die Wappen von England und Frankreich, die Lilien auf blauem und die Leoparden auf rothem Grunde kreuzweise wechseln. Nur diese Wappen und die Edelsteine an der Krone und am Gürtel waren farbig, alles Uebrige, selbst das Gesicht nur vergoldet. Die Ausführung ist tadellos, selbst das Gesicht nicht ohne Ausdruck und die Rüstung so sorgsam behandelt, dass man alle Einzelheiten erkennt**). Das Bild in seiner knappen Hal-

*) Der Percyschrein im Münster von Beverley, der sie in grosser Anzahl enthält, ist eine der wenigen Ausnahmen.

**) Die Scheide des Schwertes ist oben mit gothischen Spitzgiebeln verziert, gewiss ein Nonplusultra der Verwendung architektonischer Formen als Schmuck.

Druck von G. D. Bædeker in Essen.

